This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07591038 4

Prosody, French

Dup.

RFT
Auborti

LA
VERSIFICATION FRANÇAISE
ET SES
NOUVEAUX THÉORICIENS

LA VERSIFICATION FRANÇAISE

ET SES

NOUVEAUX THÉORICIENS

LES RÈGLES CLASSIQUES ET LES LIBERTÉS MODERNES

PAR

CHARLES AUBERTIN
ANCIEN MAÎTRE DE CONFÉRENCES DE LITTÉRATURE FRANÇAISE
A L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE
RECTEUR HONORAIRE, CORRESPONDANT DE L'INSTITUT

PARIS
LIBRAIRIE CLASSIQUE EUGÈNE BELIN
BELIN FRÈRES
RUE DE VAUGIRARD, 52

1898

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
266902B
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1944 L

Tout exemplaire de cet ouvrage non revêtu de notre griffe sera réputé contrefait.

Belin Frères

SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE BELIN FRÈRES.

AVANT-PROPOS

Depuis vingt ans on a publié, sur la versification française, un assez grand nombre d'excellents travaux qui ont singulièrement renouvelé, agrandi et relevé une matière si souvent traitée. La plupart, il est vrai, se sont limités à quelques points particuliers du sujet; mais en renonçant à s'étendre, ils se sont assuré le mérite d'un savoir plus original et plus précis. La science nouvelle a produit un double résultat : elle a mis en évidence les lacunes des anciens traités, tout en fournissant le moyen de réparer cette insuffisance.

En 1880, M. Tobler a donné la première édition de son livre sur la comparaison de l'ancien vers français du moyen âge avec notre vers moderne. On sait combien, jusqu'à ces derniers temps, on connaissait peu les origines et les formes primitives du vers français : M. Tobler a jugé superflu d'insister sur la question des origines, récemment élucidée en France ; il a fait sa principale étude des particularités caractéristiques de la prosodie du moyen âge, et son érudition exacte et sûre n'a rien laissé d'essentiel à dire, après lui, sur ce sujet.

S'il est nécessaire de distinguer notre vers ancien du vers moderne, il n'est pas moins important de soumettre à un examen un peu approfondi les différences qui existent entre le vers classique et le vers

43 DE 4 9 6 A

romantique. Pendant toute la première moitié de ce siècle, cette comparaison eût été prématurée; elle eût semblé introduire dans un livre de doctrine une œuvre partiale, un thème à controverse. Aujourd'hui, le vers romantique, longtemps suspect et non classé, a pris rang définitivement à côté du vers classique; les débats sont clos, et l'apaisement général rend l'impartialité facile. C'est ici le lieu de signaler le plus remarquable, le seul complet des travaux récents que nous énumérons. M. Becq de Fouquières a publié en 1879 un *Traité de versification française* qui fait époque dans l'histoire du vers français. On peut, sans doute, lui reprocher un style trop souvent abstrait et parfois obscur, un excès de sagacité subtile, et des paradoxes assez fréquents; mais on ne saurait lui contester un sentiment profond, une pénétrante intelligence des lois harmoniques du vers et des effets du rythme; et c'est surtout dans la comparaison qu'il fait de la forme classique et de la forme romantique que ces éminentes qualités se manifestent.

Le romantisme n'est plus le dernier mot de l'évolution poétique au dix-neuvième siècle. La jeune école des poètes « décadents » a des ambitions que l'idéal réalisé par Victor Hugo ne satisfait pas. Pour elle, toute la poétique consiste dans la théorie de l'assonance et de l'allitération, comme tout le génie du poète se réduit à mettre en relief les qualités musicales des mots. Cette phase nouvelle des innovations prosodiques est appréciée par des juges dont la compétence et l'autorité ne peuvent être récusées. Deux poètes de renom, MM. Sully Prudhomme et d'Eichthal, ont fait paraître, simultanément, en 1892, l'un, quelques *Réflexions sur l'art des vers,* l'autre, *la Question du rythme dans le vers français :* ces deux

études, très substantielles, et dont le seul tort est leur brièveté, se complètent réciproquement, par la conformité des opinions et des jugements.

Il ne suffit donc plus d'établir un parallèle entre le vers de Racine et le vers de V. Hugo ; il y faut joindre un troisième terme de comparaison, le vers « décadent ». Un écrivain qui traite les questions de littérature avec la hauteur d'esprit du philosophe et le sens délicat de l'artiste, M. Guyau, auteur d'un livre sur les *Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), s'est aussi occupé du « problème » de la versification. Dans la troisième partie de ce livre, il a résumé son opinion sur les trois formes du vers moderne en quelques pages lumineuses et fortes, aussi intéressantes à lire qu'utiles à consulter. La théorie, devenue fameuse, de l'assonance et de l'allitération, a pareillement provoqué la critique d'un docteur ès lettres, M. Combarieu, dont la thèse, très distinguée, a pour titre : *les Rapports de la musique et de la poésie* (1893). L'un des meilleurs chapitres est celui où l'auteur, prenant à partie l'innovation « décadente », en fait l'historique, et lui découvre de lointains précurseurs, une longue lignée d'ancêtres que leurs descendants, selon toute apparence, connaissaient peu.

Un autre docteur, M. Souriau, a choisi un champ d'études et d'observations très différent, et absolument classique. Sa thèse, sur *la Versification de Molière* (1884), s'est développée en un volume intitulé : *l'Evolution du vers français au dix-septième siècle.* Les irrégularités prosodiques des chefs-d'œuvre, plus fréquentes qu'on ne le croit généralement, y sont notées avec un rare scrupule d'exactitude et censurées avec une sévérité que nos illustres

poètes n'ont pas toujours exercée sur eux-mêmes.

Cette rapide énumération suffit, croyons-nous, à faire entrevoir tout ce que l'investigation savante et la pensée originale ont pu ajouter de solide richesse et de légitime nouveauté à l'ancien fonds de la poétique française. Terminons-la par une dernière indication. Il ne viendra certainement à l'esprit de personne de citer comme une œuvre de doctrine et d'érudition le petit *Traité de poésie française* (1891) que nous a laissé Théodore de Banville. Mais au milieu des fantaisies paradoxales que le poète, transformé en théoricien, prodigue avec une verve de franchise et de gaieté qui se fait tout pardonner, il y a des aperçus ingénieux et vrais, d'heureuses intuitions, des expressions trouvées, où se reconnaît l'homme de talent ; il y a aussi des parties fort bien étudiées et complètes, notamment le chapitre sur les *Poèmes à forme fixe*.

En résumant cet ensemble de publications, accumulées en si peu d'années, il nous a paru qu'il ne serait pas sans à propos, sans utilité peut-être, d'écrire un livre qui recueillerait ce qu'elles contiennent d'excellent, et se proposerait de compléter et de renouveler, en plus d'un point essentiel, l'ancienne poétique par une doctrine moins surannée, moins fermée aux changements nécessaires que le cours du temps amène. On présenterait ainsi au public studieux de nos grandes écoles un état précis des conclusions formulées par la science contemporaine sur ces questions complexes et controversées.

Cela exclut — est-il besoin de le dire ? — toute idée de compilation, toute forme de rédaction superficielle et trop sommaire. Dans un sujet où l'expérience, que donne l'habitude, ne nous manque pas, nous

pouvons penser librement, et nous gardons, en face des opinions d'autrui, notre droit personnel d'examen et de contrôle.

On connaît maintenant le plan général et la pensée dominante de ce livre; on a pu juger de l'importance des ressources mises à notre disposition : si, tel qu'il est, il peut servir, même dans une faible mesure, la cause de l'enseignement public, nous aurons atteint notre but et nos prévisions seront justifiées.

C. A.

LA VERSIFICATION FRANÇAISE ET SES NOUVEAUX THÉORICIENS

PREMIÈRE PARTIE

LES ORIGINES

CHAPITRE PREMIER

Origines latines du vers français.

La poésie populaire chez les Romains, sous la république et au temps de l'empire; en quoi elle différait de la poésie savante, imitée des Grecs. — Le vers saturnien. — Les chants des soldats. — Altération des formes métriques de la poésie savante, à l'époque des invasions barbares; prédominance de l'accent tonique dans la poésie populaire. — Les rythmes populaires sont adoptés par la poésie chrétienne liturgique; les premières hymnes. — La versification latine liturgique, du cinquième au onzième siècle. — La rime, la césure et la strophe dans les vers latins du moyen âge. — Des ressemblances de cette versification avec l'ancienne versification française.

Le vers français est né, comme la langue même, du latin populaire. A côté, et fort au-dessous de la poésie savante, perfectionnée sur le modèle grec, il a existé de tout temps, à Rome et dans l'empire, une forme de poésie moins régulière et plus libre qui conservait les traditions et les rythmes de l'ancienne muse un peu grossière du Latium, dont la rusticité blessait, — on s'en souvient, — le goût délicat d'Horace : c'était la

poésie du « petit peuple », des soldats et des matelots, de la foule des illettrés, de tous ceux que la culture étrangère n'avait pas initiés aux secrets de l'élégance harmonieuse et de la beauté accomplie du grand art. On peut diviser en trois périodes l'histoire de cette poésie populaire, dont l'existence ne fait pas doute : la première comprend les temps antérieurs à l'époque classique; la seconde correspond à cette belle époque où fleurit la versification savante, fondée sur la combinaison des longues et des brèves, selon le procédé grec; la troisième est celle où les formes métriques de la poésie savante s'altèrent et se détruisent sous l'action lente, mais irrésistible de la barbarie. Que savons-nous de cette longue durée de la poésie populaire des Latins? Quels monuments a-t-elle laissés de son génie improvisateur et de sa verve irrégulière? Quelle influence a-t-elle exercée sur l'origine et la formation du vers français?

§ Ier

La poésie populaire latine, avant et pendant l'époque classique.

C'est Livius Andronicus qui introduisit à Rome la poésie savante et inaugura la littérature classique, 240 ans avant l'ère moderne. Toutes les productions en vers antérieures à cette époque, ne sont pas du domaine de la poésie populaire proprement dite; beaucoup ont un caractère sacerdotal et patricien; mais si différentes qu'elles soient par le sujet et par l'inspiration, elles se ressemblent en deux points : elles sont autochtones, nées de la muse indigène, sans aucun mélange d'art grec; elles se servent toutes du vers italique et national connu sous le nom de vers saturnien. Les *Axamenta* des Saliens, les chants des Frères Arvales, les *Neniæ* ou plaintes funèbres en l'honneur des morts, les chansons patriotiques où l'on célébrait, dans les festins, les hauts faits des ancêtres; les chants de triomphe, les dialogues fescennins, les *Saturæ* et les Atellanes, les lois mêmes, les évocations, les serments,

les sentences morales, les oracles, toutes ces expressions de la pensée publique ou du sentiment individuel prenaient la forme et le rythme de ce vers primitif qui, selon Ennius, avait été inventé par les Faunes dans les bois du Latium, et consacré par les antiques devins de l'âge d'or. A l'origine, tous les écrits qui n'étaient pas de simples registres, des livres de comptes ou de sèches annales, avaient un certain caractère métrique et portaient le nom de *Carmina*. Plusieurs indices nous autorisent à supposer, dès ce temps-là, l'existence de chansons populaires, chansons de travail ou d'amour, chansons de nourrices, chansons railleuses contre les laboureurs et contre les avares : ces chants de la rue, du sillon et de l'atelier étaient en vers saturniens, aussi bien qu'un grand nombre d'inscriptions gravées sur les monuments et les tombeaux[1].

Nous n'insisterons pas sur la forme, d'ailleurs controversée, du vers saturnien, qui n'a qu'un rapport très indirect avec notre sujet, et dont il n'est ici question qu'au point de vue historique : on l'avait d'abord considéré comme une combinaison de syllabes toniques et de syllabes atones, ce qui en aurait fait un ancêtre du vers moderne. Cette opinion paraît abandonnée. Selon M. Louis Havet, qui l'a spécialement étudié, on y remarque deux parties distinctes, en quelque sorte deux hémistiches; chacun de ces deux membres contient trois temps marqués, ou trois *arsis*[2] : le vers saturnien nous présente donc une alternance régulière d'*arsis* et de *thesis*, c'est-à-dire d'élévations et d'abaissements de la voix et du ton[3]. A cette métrique primitive s'ajoutait un moyen d'harmonie particulier aux poètes barbares, l'allitération, qui consiste à rapprocher plusieurs mots commençant par un même son de consonnes[4].

1. Sur la poésie populaire à Rome, au temps de la république, voir Edelestand du Méril, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, pages 12, 14, 17, etc. — Teuffel, *Histoire de la littérature latine*, t. I, p. 1-14; 109-139.

2. Du grec ἄρσις, ἄρσεως (αἴρειν, élever). — Θέσις, θέσεως (τιθέναι, poser). — *Arsis est elevatio; thesis, depositio vocis ac remissio.* — Martianus Capella, p. 328.

3. Exemple : Dab*unt* mal*um* Metelli *Nævio* poetæ. — Les syllabes en italiques marquent les temps forts du vers.

4. Louis Havet, *Cours élémentaire de métrique grecque et latine* (3e édition), p. 212. — *Du Vers saturnien*, Bibliothèque de l'école des hautes études (1880). — Egger, *Latini sermonis reliquiæ*, p. 116-124.

Proscrit par les partisans de la versification grecque, qui était fondée sur la combinaison des longues et des brèves, le vers saturnin se maintint longtemps encore dans la poésie populaire. L'épître 1re du livre II d'Horace nous apprend que, sous Auguste, au temps des splendeurs de la poésie classique, il y avait à Rome de nombreux admirateurs des antiques poètes du Latium; cette passion d'archaïsme dont Horace s'indignait et qu'il attribuait à tout le peuple romain, s'étendait aussi, très probablement, à la forme traditionnelle du vers italique et national.

La poésie populaire, dont Horace nous prouve la vitalité, en s'en plaignant, a-t-elle duré jusqu'à la fin de l'empire? Nul doute à cet égard. A-t-elle conservé, dans ses créations improvisées et fugitives, la métrique surannée de ses débuts, le rude et pesant saturnien? Se bornait-elle au rythme naturel que produisait alors, dans la prononciation du latin, la succession des syllabes toniques et des syllabes atones? Ou bien, empruntait-elle à l'école savante sa prosodie? Il est impossible de donner à ces questions une réponse précise : l'extrême rareté des documents que nous possédons n'autorise pas une affirmation catégorique dans l'un ou l'autre sens[1]. Nous sommes réduits, sur ces points obscurs, à consulter les vraisemblances. A notre avis, les divers modes de versification s'employaient concurremment dans la poésie populaire qui est, par excellence, le domaine de la liberté et de la fantaisie personnelle; le sujet, les circonstances, le caprice ou le talent du poète décidaient du choix. Il y a grande apparence que le vers saturnien est tombé, à la longue, en désuétude, même dans ces régions inférieures de l'inspiration poétique, et ce qui semble prouver sa décadence, sinon sa disparition totale, c'est que les inscriptions en vers, qui employaient encore ce mètre primitif au sixième et au septième siècle de Rome, cessent de s'en servir dans les siècles suivants. On lui a peu à peu substitué les mètres les plus faciles de la versifica-

1. Ces fragments sont au nombre de vingt-deux, dans le recueil d'Edelestand du Méril; mais ils sont très courts et la plupart ne comptent que deux ou trois vers. — *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle*, p. 101-111.

tion classique : l'influence des chefs-d'œuvre du grand siècle, agissant par l'éducation sur les esprits, transformait insensiblement le goût public et triomphait des anciennes résistances. Quant au procédé plus commode, et séduisant par sa simplicité même, qui consiste à former le vers, à créer l'harmonie en réunissant un nombre fixe d'accents toniques dans un assemblage de syllabes déterminé, il a compté certainement des partisans, surtout dans les provinces, car il est très douteux que les masses populaires des pays latinisés aient jamais bien compris les délicatesses et l'art compliqué de la métrique savante. Le peuple a simplifié la prosodie, comme il simplifiait les déclinaisons, et de bonne heure, sous l'empire, la versification fondée sur l'accent tonique a pris, dans la poésie populaire, la place que l'ancien vers saturnien y avait si longtemps occupée.

Parmi les textes subsistants, quelques-uns sont d'une facture classique; d'autres semblent fondés sur l'accentuation, ou, du moins, l'accent s'y joint à la quantité et fait sentir sa prédominance. On a souvent cité, comme un exemple de vers fortement et régulièrement accentués, ceux que chantaient les soldats de César derrière le char triomphal du vainqueur des Gaules :

Écce Cæsar nunc triúmphat qui subégit Gállias...

Chacun de ces vers a cinq accents toniques et quinze syllabes; le rythme y est absolument indépendant de la quantité : les temps forts sont d'accord avec les accents. Voilà des vers, antérieurs d'un demi-siècle à l'ère moderne, qu'on peut considérer, dit M. Tobler, comme « les proches parents » des vers français; ils contiennent déjà deux éléments essentiels de la versification moderne, le syllabisme et l'accent, c'est-à-dire un nombre fixe d'accents dans un nombre déterminé de syllabes[1].

On peut rapprocher de cette chanson militaire deux courtes épigrammes, d'origine militaire aussi, selon toute apparence, et dont les vers sont évidemment accentués. L'une, qui est du temps de César, reproche aux deux consuls Lépidus et Plancus d'avoir fait périr

[1] *De la Structure intérieure du vers français*, p. 2 et 3.

ou dénoncé aux proscripteurs leurs frères : de là, un jeu de mots sur le double sens de *Germanis*. L'autre, un peu moins ancienne, se moque du titre de *Gætulicus*, usurpé par Caligula :

De Germánis, nón de Gállis
Dúo triúmphant cónsules.

Dísce míles militáre;
Gálba ést, non Gætúlicus[1].

Au troisième siècle, les soldats d'Aurélien, vainqueurs des Francs, marchaient contre les Parthes, en chantant ces vers, où il n'y a nulle apparence de quantité, et qui sont uniquement scandés par les accents toniques :

Mille, mille, mille vivat
Qui mille, mille, mille occídit.

Ce qui parfois, dans les fragments de poésie populaire latine, est pour nous une cause d'incertitude et nous fait hésiter sur leur caractère prosodique, c'est que l'harmonie de certains mètres classiques ne diffère pas sensiblement du rythme des vers qui n'ont d'autre loi que l'accent : ces deux principes de versification, l'accent et la quantité, bien qu'essentiellement distincts, se ressemblent sous quelques rapports et se touchent en plus d'un point. Expliquons brièvement les différences et les ressemblances des deux systèmes.

L'accent tonique dans chaque mot élève la voix sur une syllabe et l'abaisse, par comparaison, sur toutes les autres[2] : il en résulte qu'une réunion déterminée d'accents dans un certain assemblage de syllabes produit une succession régulière de sons aigus et de sons graves, où les syllabes accentuées remplacent les longues, et les atones tiennent lieu des brèves. Cette modulation des temps forts et des temps faibles imprime au rythme un mouvement binaire, et non ternaire :

1. Du Méril, p. 109.
2. Sur l'accent tonique, sur la place qu'il occupe dans les mots français et sur son importance dans le mot, voir l'*Histoire de la langue et de la littérature françaises au moyen âge*, t. I, p. 83-93 (2e édition). — Eugène Belin. — Rappelons seulement qu'en français l'accent tonique est toujours placé sur la dernière syllabe sonore du mot, tandis qu'en latin il ne se place jamais sur la dernière syllabe, mais sur la pénultième ou sur l'antépénultième.

or, cette alternance de syllabes accentuées et de syllabes atones ressemble beaucoup au rythme classique de l'ïambe (⏑ –) et du trochée (– ⏑), c'est-à-dire des vers où dominent ces formes métriques; voilà par où surtout se rapprochent et se touchent ces deux systèmes de versification. Nous avons considéré la chanson des soldats de César comme rythmée par l'accentuation tonique; mais on y peut voir aussi un exemple du vers classique formé de trochées, en d'autres termes, d'une alternance de longues et de brèves.

On comprend maintenant pourquoi la versification peut être fondée sur l'accent tonique au lieu de reposer sur la combinaison des longues et des brèves. C'est que l'accent tonique est lui-même un principe de mélodie, et comme la musique naturelle du mot. « L'accentuation est l'image de la musique, » a dit Varron; « c'est le chant qui accompagne la prononciation des syllabes. » Un grammairien grec, Aristophane de Byzance, avait dit avant lui : « la quantité des syllabes répond aux mesures, les accents répondent aux sons de la musique[1]. »

Pour apprécier exactement l'effet produit par l'accent tonique sur la versification moderne, il faut en bien connaître la nature et savoir, par exemple, en quoi il diffère de l'accent tonique des langues de l'antiquité. Chez les modernes, la syllabe accentuée est une syllabe d'appui; chez les anciens elle se prononçait avec une note musicale plus élevée : aujourd'hui, c'est une articulation plus forte; c'était, en Grèce et à Rome, une intonation plus aiguë, et comme un chant[2]. Le mélange des syllabes fortes et des syllabes faibles constitue l'accentuation moderne; le mélange des syllabes plus aiguës et des syllabes plus graves constituait l'accentuation antique. La voix montait du commencement des mots jusqu'à la syllabe tonique; de cette syllabe jusqu'à la fin des mots elle redescendait. De ce

1. Benlœw et Weil, *Théorie de l'accentuation latine*, p. 5 et 6. — Varron, dans Servius, *de Accentibus*, § 25. — Aristophane de Byzance vécut à Alexandrie, deux siècles avant l'ère moderne.

2. « L'accent moderne est affaire de *force*, l'accent ancien était affaire d'*acuité*. La « force » tient à l'amplitude des vibrations sonores; « l'acuité » tient à leur rapidité. L'accentuation ancienne avait donc un caractère mélodique. » — Louis Havet, *Cours de métrique*, p. 220 221.

mouvement ascendant et descendant résultait la mélodie. Chez les modernes, la syllabe accentuée se prononce avec plus d'intensité, avec un effort plus grand de la voix; en grec et en latin, la syllabe accentuée était simplement chantée sur une note plus élevée que les syllabes atones; elle se distinguait de celles-ci par une acuité plus grande et non par une plus grande intensité. Dans la poésie classique des Grecs et des Latins, la mélodie naturelle de l'accent se combinait avec le rythme savant des formes métriques et de la quantité; mais elle n'y jouait qu'un rôle secondaire et subordonné; l'accent tonique pouvait porter sur les syllabes brèves, sans en changer la quantité : c'était une note aiguë qui n'abrégeait pas les longues et n'allongeait pas les brèves. L'intensité et l'acuité des sons étaient deux choses parfaitement distinctes. Lorsque la versification se fonde uniquement sur l'accent tonique, sans tenir compte de la quantité, le rythme ne résulte plus que de l'alternance des syllabes fortes et des syllabes faibles, c'est-à-dire des syllabes toniques et des atones. Ce second système prosodique, que la poésie populaire avait en partie adopté, même à l'époque florissante de la poésie classique, nous allons le voir se développer et prédominer vers la fin de l'empire, entrer dans la poésie chrétienne, passer de là dans les compositions cléricales, dans les vers liturgiques, et, finalement, dans le vers français.

§ II

La poésie populaire à la fin de l'empire. — Décadence de la versification classique. — Les poètes chrétiens.

S'il y a doute et controverse sur l'importance du rôle attribué à l'accent tonique dans la poésie populaire latine durant les bons temps de la littérature classique, on s'accorde à reconnaître que vers la fin de l'empire, au moment où la barbarie submerge de toutes parts, et sous toutes ses formes, le monde romain, le sentiment de la quantité, la connaissance et la pratique de la

versification savante sont entièrement éteints dans le peuple et très affaiblis chez les lettrés eux-mêmes. Un double phénomène se produit alors : l'accent tonique remplace la quantité dans la poésie populaire et étend son influence sur la poésie savante où il évince peu à peu le principe fondamental de la versification classique. Prédominance absolue de l'accent tonique dans la poésie populaire; déformation graduelle des rythmes savants par l'usurpation croissante de l'accent tonique sur la quantité, voilà les deux faits qui caractérisent l'histoire de la métrique latine depuis l'époque des invasions barbares jusqu'aux temps où naît et se développe la poésie des peuples nouveaux.

« Dans les derniers siècles de l'antiquité, dit M. L. Havet, vers l'époque où le siège de l'empire romain était à Constantinople, l'ancienne prosodie des voyelles avait disparu de la prononciation courante du latin : les syllabes longues et brèves n'étaient plus, dans un même mot, les mêmes qu'au temps de Plaute et de Virgile. La versification de Claudien, par exemple, n'était déjà plus qu'une imitation artificielle des poètes classiques; elle ne tenait pas compte des modifications subies par les sons de la langue, au cours des siècles, et ne représentait pas l'usage contemporain. Claudien étudiait la prosodie des mots latins, non dans le parler ambiant, mais dans les œuvres de Virgile, d'Horace ou d'Ovide, comme nous pouvons le faire aujourd'hui. En ce qui touche la prononciation, il écrivait dans une langue déjà morte[1]. »

En même temps que, par l'effet des changements survenus dans le monde romain, et par suite de l'incorporation graduelle des peuples conquis dans l'empire, la prononciation courante du latin modifiait la quantité des syllabes et détruisait peu à peu l'ancienne prosodie, un autre changement, très important, s'accomplissait, dès le troisième siècle, dans la nature de l'accent tonique. La syllabe accentuée, qui, à l'époque classique, était une syllabe aiguë, devint une syllabe intense, plus forte qu'une syllabe atone, c'est-à-dire l'équivalent d'une longue : ajoutons que l'accent to-

1. *Cours de métrique latine* (3e édition), p. 230-233.

nique, en changeant de nature, ne changea pas de place, et qu'il resta fixé, au temps de Claudien, sur les mêmes syllabes qu'au temps de Virgile. Et, comme il arrivait fréquemment que l'accent portait sur une brève, ce changement de tonalité porta le désordre dans la prosodie classique ; la prononciation convertit en syllabes longues toutes les syllabes brèves accentuées. Telles sont les deux causes qui, dans les derniers temps de l'empire, établirent un désaccord entre la prononciation courante du latin et la versification classique. Ce double changement eut des conséquences, faciles à comprendre, d'où bientôt allait sortir une versification fondée sur de nouveaux principes. La différence entre les syllabes toniques et les syllabes atones, de mélodique qu'elle était dans les beaux temps de la langue latine, devint rythmique; car le rythme consiste dans un retour régulier de sons plus ou moins forts, plus ou moins intenses, et la mélodie résulte d'une succession de sons plus ou moins aigus. En devenant rythmique, l'accentuation devint apte à jouer le rôle principal dans la versification : le principe du nouveau système prosodique fut la coïncidence des temps marqués du vers avec les accents des mots.

Les fautes qui échappent aux versificateurs classiques des derniers siècles de l'empire montrent bien que le sentiment de la quantité, altéré par la nouvelle prononciation, a cessé de leur être naturel, et qu'il n'est plus qu'une tradition maintenue avec effort. Il leur arrive, par exemple, d'abréger des finales longues, soit au pluriel, soit à l'ablatif du singulier :

Hunc reges, hunc *gentĕs* amant, hunc aurea Roma [1]...
— Terribilis magicæ refugarum *audaciă* ductos.
Non quia *culpă* carent homines [2]...

Il n'est point d'exemples de pareilles fautes chez les pires versificateurs des époques vraiment classiques ; elles étaient alors absolument impossibles.

1. Œlius Spartianus, contemporain de Dioclétien. — *Pescennius*, XII. — Voir aussi les fautes de quantité signalées dans Juvencus, sous Constantin. — Teuffel, t. III, p. 123.
2. Poème attribué à Tertullien. — *Adversus Marcionem*, I, 2.

Un contemporain d'Œlius Spartianus, Commodien, défigure ou parodie l'hexamètre classique, en substituant des toniques et des atones aux longues et aux brèves :

In lége præcépit Dóminus cæli térræ marísque...
Novissime núdam ádigunt incéndio fáctam[1]...

A mesure qu'on approche de l'ère des invasions et de la barbarie, ces fautes et ces déformations se multiplient en s'aggravant. La versification savante, morte désormais, n'exercera aucune action sensible sur l'évolution d'où va sortir la versification moderne. La vie a passé avec la puissance du côté de la poésie populaire, profane ou religieuse, la seule qui sache alors parler à l'imagination des multitudes, les passionner ou les instruire.

Le christianisme, qui s'adressait surtout aux masses, adopta les rythmes populaires et revêtit de leurs formes faciles ses inspirations. Dès le troisième et le quatrième siècle, l'accent était devenu la règle d'une partie au moins des poésies liturgiques :

O Rex ætérne dómine,
Rérum creátor ómnium,
Qui éras ánte sæcula,
Sémper cum pátre fílius...

Ces vers et d'autres pareils, que Bède attribue à saint Ambroise, ne sont plus des ïambes, ni des vers métriques, mais des simulacres d'ïambes, des rythmes populaires, où ne manquent ni les hiatus, ni les assonances.

Cela ne veut pas dire que l'accent tonique fût dès lors l'unique principe de versification dans la poésie religieuse et liturgique. Ceux qui, dans la primitive Eglise, composèrent les premières poésies chrétiennes étaient des savants, et tout en se réglant sur les préférences et sur l'intelligence de leur public, ils respectaient autant que possible les traditions classiques et demeuraient fidèles à leur propre goût jusque dans les

1. *Instructiones adversus paganos.* — *Carmen apologeticum.* — Fabricius, *Bibliotheca ecclesiastica*, p. 11. — Benloew et Weil, p. 259-267.

concessions que la nécessité leur imposait. De là, deux sortes d'hymnes : celles qui sont versifiées à la façon des poésies populaires, et celles qui sont métriques et classiques, par exemple, les hymnes de Sedulius, de Prudence, du pape Damase et d'autres, où l'on trouve appliquées, avec beaucoup de fautes et de licences, les règles du vers ïambique, du vers trochaïque, du dactylique trimètre, de l'asclépiade, en un mot, les principales combinaisons de la poésie lyrique. Plus tard seulement, lorsque la barbarie croissante eut gagné le clergé lui-même, les formes classiques disparurent des chants de l'Eglise ou subirent tant d'altérations qu'elles en devinrent méconnaissables.

Ainsi s'accomplit cette révolution dans l'art de versifier, dès longtemps préparée et que l'invasion des barbares consomma. En se développant au point d'évincer de la vie morale des peuples la poésie classique, et de la réduire à l'état de langue morte, la poésie populaire, sous forme religieuse ou profane, prit un nom qui acheva de la distinguer de la versification courante et qui marque nettement la différence des deux systèmes prosodiques : on l'appela « poésie rythmique », par opposition à la poésie métrique; ce qui signifie que la première se borne à observer le rythme qui résulte de l'accentuation, tandis que la seconde se soumet à la loi des longues et des brèves. Un grammairien latin, mort en 370, Marius Victorinus, a résumé assez heureusement dans une définition les ressemblances et les différences du mètre et du rythme : « Qu'y a-t-il qui ressemble beaucoup au mètre? c'est le rythme. Qu'est-ce que le rythme? un arrangement harmonieux de paroles dont la cadence n'est pas marquée suivant les règles de la métrique, mais scandée et mesurée par l'oreille seule, comme on le voit dans les chansons des poètes populaires[1]. »

De rares débris, des textes quelquefois douteux, appuyés, il est vrai, sur une longue suite de témoignages nombreux et significatifs, voilà ce qui nous est

1. *Quid est consimile metro? Rythmus. Rythmus quid est? Verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numerosa scansione ad judicium aurium examinata, utputa sunt carmina poetarum vulgarium.* — *Romania* (1881), p. 622. — Sur ce grammairien, voir Teuffel, t. II, p. 136.

resté de l'ancienne poésie populaire des Romains, depuis la fondation de Rome jusqu'à la chute de l'empire. La poésie populaire chrétienne, qui fut d'abord une imitation et qui devint ensuite une évolution de la poésie populaire profane, nous présente, au contraire, du quatrième au dixième siècle, des œuvres entières et authentiques. Les caractères essentiels et les principes constitutifs du vers français y sont partout en relief et s'y montrent avec évidence.

§ III

La poésie chrétienne liturgique dans le haut moyen âge, depuis les derniers temps de l'empire jusqu'au dixième siècle. — Ses rapports avec la versification française. — Le syllabisme et la césure. — Les origines latines de la rime.

La versification fondée sur l'accent tonique peut adopter l'une ou l'autre de ces deux formes : elle peut être ou bien un assemblage de syllabes plus ou moins nombreuses groupées sous un nombre fixe d'accents; ou bien, un nombre fixe de syllabes dont quelques-unes sont accentuées à des endroits déterminés. Le second système, celui qui détermine tout à la fois le nombre des syllabes et la place des accents les plus importants, a été préféré, en général, par la poésie populaire latine et chrétienne; on peut dire que, si l'on excepte la cantilène de *sainte Eulalie*, qui paraît se rapporter au premier système, il a été seul suivi par la poésie française. Le vers formé sur le second modèle est appelé *syllabique*, parce que la numération des syllabes, effectuée sans tenir compte de la quantité, — ce qu'on appelle aussi *isochronie*, égalité de durée[1], est une des bases essentielles de cette versification.

Bien que l'accentuation, par l'alternance des syllabes fortes et des syllabes faibles, soit un principe de mélodie, elle ne suffisait pas à produire une versification

1. Ἴσος, égal ; χρόνος, temps.

assez marquée et assez harmonieuse; l'instinct musical du peuple et des poètes populaires leur inspira de rendre plus sensible la valeur rythmique du vers en y ajoutant l'assonance finale ou la rime. L'origine tant discutée de la rime est certainement dans la poésie populaire. Qu'est-ce, en effet, que la rime? Une conséquence naturelle de la prédominance de l'accent. La fin de chaque vers étant accentuée, de cette similitude d'accentuation est résultée la ressemblance des mots de la fin, car cette ressemblance des mots a pour principe la ressemblance des sons.

Un second progrès compléta le premier et donna plus de précision et de puissance à la versification nouvelle : on fixa à l'accent, outre sa place à la dernière syllabe, une autre place dans l'intérieur des vers, et on obtint ainsi une cadence bien plus marquée; c'est cet accent qui forme ce qu'on appelle la *césure;* les différentes places qu'il occupa déterminèrent les diverses formes du même vers.

Dans la poésie classique, la rime eût été un défaut plutôt qu'une beauté. En fixant l'attention sur certaines syllabes au détriment de l'ensemble, elle aurait troublé l'harmonie créée par l'agencement varié des longues et des brèves. C'est seulement à l'époque de la décadence qu'elle s'est montrée dans la poésie populaire avec le nouveau principe de versification. Les *Florides* d'Apulée, au deuxième siècle, contiennent, il est vrai, des tirades rimées; mais il n'y faut voir, sans doute, qu'un amusement de rhéteur ou une figure de style, comme l'accumulation. Dans la dernière *Instruction* de Commodien, écrite vers 270, tous les vers se terminent en *o :* la rime est alors un ornement arbitraire, et non un élément essentiel de la versification. Elle semble plus obligatoire dans les hymnes du quatrième siècle : voyez les hymnes de saint Ambroise, celle de saint Hilaire sur l'Epiphanie, celle du pape Damase[1] en l'honneur de sainte Agathe et le psaume abécédaire de saint Augustin contre les Donatistes. Ce psaume, où tous les vers se terminent en *e*, où les

1. Saint Hilaire est mort en 368; le pape Damase en 384. — *Le Psaume abécédaire*, ainsi nommé parce qu'il se compose de vingt-quatre couplets dont chacun commence par une lettre de l'alphabet.

syllabes sont exactement comptées, où les hémistiches sont égaux et réguliers, annonce un système complet de versification tout différent de la métrique ancienne.

Au cinquième siècle, Cœlius Sedulius[1] recherche avec soin les consonances. Certaines pièces de Fortunat[2] prouvent qu'on leur accordait, même dans les poésies restées fidèles à la prosodie savante, une certaine valeur rythmique. La rime léonine paraît pour la première fois, au sixième siècle, dans le *Commonitorium fidelibus* d'Orientius, et dans le poème de Marcus à la louange de saint Benoît, vers 610. Saint Boniface, au huitième siècle, parle des rimes de ses vers comme d'une partie intégrante de leur rythme; la rime s'associe, dans le poème de Béda sur l'*Année*, à la numération des syllabes et à la distinction des hémistiches[3]. Les trois strophes de l'ode latine sur Rome, dont la notation musicale semble antérieure au septième siècle, sont rimées, et chaque strophe est monorime[4]. Qu'on parcoure les poésies populaires latines, les pièces liturgiques, et même les compositions d'apparence plus savante, antérieures au dixième siècle, quels qu'en soient le sujet et le caractère, odes, chansons, satires, — par exemple, le chant sur la bataille de Fontenoy (841), le chant noté sur la mort de l'abbé Hug, fils de Charlemagne (844), le chant des soldats de l'empereur Louis II (871); — tout est rimé.

La rime se prête à de nombreuses combinaisons dont on connaît la variété. La poésie chantée admet, en outre, certains agencements de rimes disposées dans un ordre déterminé, avec ou sans refrain : ce sont les couplets et les strophes. Du quatrième au dixième siècle, la poésie populaire latine et la poésie liturgique nous offrent d'abondants exemples de toutes ces combinaisons de la rime. Les strophes des hymnes de saint Hilaire et de saint Ambroise sont déjà monorimes; elles forment des quatrains octosyllabiques sur une même consonance qui varie à chaque quatrain. La chanson

1. Auteur d'un poème en cinq livres, intitulé *Paschale carmen* ou *de Christi miraculis*.
2. Venantius Fortunatus, né en 530, mourut en 609. Il fut évêque de Poitiers.
3. Saint Boniface vivait vers 730, et Béda mourut en 735.
4. Voir du Méril, *Poésies populaires latines, etc.*, p. 239.

que les femmes de Meaux chantaiennt en chœur, au septième siècle, pour célébrer la victoire de Clotaire II sur les Saxons et l'efficace intervention de l'évêque Faron, était aussi monorime, peut-être d'un bout à l'autre[1]; dans l'*Eloge de Rome*, qui paraît être du même temps, chaque strophe compte six vers de douze syllabes sur une seule rime; chaque vers est coupé en deux hémistiches égaux comme ceux de nos alexandrins. L'hymne de sainte Agathe, composée par le pape Damase, au quatrième siècle, est en rimes plates; chaque strophe a quatre vers qui riment deux à deux :

Stirpe decens, elegans specie,
Sed magis actibus atque fide;
Terrea prospera nil reputans,
Jussa Dei sibi corde ligans.

Sedulius, au cinquième siècle, croise les rimes :

Hymnis venite dulcibus;
Omnes canamus subditum
Christi triumpho Tartarum
Qui nos redemit venditus[2].

Ainsi s'est développée, depuis l'époque des invasions barbares jusqu'au dixième siècle, cette poésie latine rythmique, affranchie des règles de la versification savante, et fondée sur une prosodie nouvelle. Par ses origines, elle se rattache directement, comme on l'a vu, à la poésie populaire des Romains, aussi ancienne que Rome elle-même : elle lui a emprunté sa forme et son rythme. On a pu y reconnaître les caractères distinctifs, les éléments essentiels et les lois de ce qui sera bientôt le vers moderne. Que restait-il à faire pour créer le vers français? Il restait à créer la langue, à substituer des mots français aux mots latins. Lorsqu'au dixième siècle la langue romane des Gaules fut assez formée pour exprimer des idées avec précision et des sentiments avec force et avec grâce, on assembla des mots romans, au lieu de mots latins, selon les règles

1. *Vie de saint Faron*, par Hildegarius. (Dom Bouquet, t. III, p. 505.) La victoire est de 622. — Voir *l'Histoire de la littérature au moyen âge*, t. Ier, p. 238 (2e édition). Eugène Belin.
2. E. du Méril, p. 118, 112, 146.

connues et les rythmes consacrés; l'art était le même; les habitudes, les procédés, la mélodie, rien ne changeait; la matière seule, c'est-à-dire la langue, était différente. « La versification romane, dit M. L. Havet, est une variété de la versification latine rythmique. Les vers de Dante ou de Chrestien de Troyes sont des vers rythmiques latins, faits avec des mots italiens ou français[1]. » L'examen des plus anciens monuments de la poésie française confirmera ces observations.

CHAPITRE II

Première apparition du vers français.

Epoque probable où l'on a commencé à composer des vers dans le roman des Gaules. — Conjecture de M. Gaston Paris qui la fixe au huitième siècle. — Les plus anciens monuments de notre poésie; la cantilène de *Sainte Eulalie*, la *Passion du Christ*, la *Vie de saint Léger*, la *Vie de saint Alexis*. — Caractères de la versification dans ces poèmes primitifs. — Les mérites du style. — Comment, et sur quels modèles, se sont formés l'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin?

Dans le haut moyen âge, à l'époque où le roman remplaçait le latin rustique dans le parler de l'ancienne Gaule, c'est-à-dire vers la fin des temps mérovingiens, il existait déjà, selon toute vraisemblance, quelques essais de poésie populaire en langue romane, les uns, d'inspiration profane; les autres, d'origine ecclésiastique. Par l'effet même de l'évolution qui transformait le langage courant, ces ébauches primitives se substituèrent peu à peu à la poésie latine rythmique ou, du moins, se produisant à côté de cette poésie latine consacrée par l'Eglise, la prirent pour modèle. On se souvient que, dans la première moitié du neuvième siècle, les capitulaires de Charlemagne et les conciles de 813 et de 851 ordonnèrent aux évêques de prêcher en roman et de traduire, à l'usage du peuple, les homélies

1. Page 240.

des Pères : tel fut l'humble début de l'éloquence de la chaire en langue française. La poésie romane, qui était appelée, elle aussi, à de si hauts destins, eut vers le même temps des commencements très modestes; car c'est alors, sans doute, et en s'inspirant du même esprit, que l'Eglise adopta, par une semblable innovation, l'usage du roman dans les chants pieux qu'elle mêlait aux cérémonies du culte ou qu'elle répandait parmi les foules pour les instruire et les édifier. De là, ces cantilènes sacrées, ces vies des saints mises en vers assonancés dont nous possédons de si anciens monuments. Outre cette poésie, d'origine ecclésiastique, il y en avait une autre, d'un caractère tout différent, qui nous est connue seulement par les fréquents témoignages de l'histoire; elle comprenait les chants guerriers, les cantilènes héroïques, d'où sont sorties un peu plus tard les chansons de gestes : là aussi le roman commençait à évincer le latin et le tudesque, et il y faut probablement ajouter ces improvisations plus ou moins grossières, chansons satiriques, chansons de plaisir ou de tristesse, dont se satisfait, en tout temps et en tout pays, la gaieté ou la passion des multitudes.

Selon M. G. Paris, le vers roman aurait paru en Gaule dès le huitième siècle. « La versification française, dit-il, a pour caractère essentiel de substituer le mouvement ïambique (υ-) au mouvement trochaïque (-υ); nous le disons au sens rythmique, bien entendu. Ce changement a dû s'opérer en même temps que la langue perdait toutes les ultièmes atones, sauf l'*a*, ayant déjà, à quelques exceptions près, perdu les pénultièmes atones, c'est-à-dire vers le huitième siècle. Tous les vers français, à mon avis, remontent à cette période[1]. »

Ce qui nous frappe dans les textes si heureusement retrouvés et si doctement publiés de notre plus ancienne poésie religieuse en français, surtout dans la *Vie de saint Léger*, qui est du dixième siècle, et dans celle de *saint Alexis*, qui appartient au siècle suivant, c'est l'allure facile et sûre du style, une précision et même assez souvent une fermeté d'expression déjà sensible, la justesse du rythme, le soin de la cadence, l'exacte

1. *Romania* (1884), p. 625.

observation de règles fixes, en un mot l'empreinte d'une main habile et exercée. Populaire par l'inspiration, cette poésie est à demi savante par l'exécution. Le naïf génie du peuple chrétien des temps barbares s'y unit à ce qui restait alors au clergé d'habitudes littéraires et d'expérience dans l'art d'écrire.

§ Ier

Les plus anciens monuments de la versification française.

La plus ancienne poésie française que nous connaissions est la *Cantilène de sainte Eulalie*, attribuée à la fin du neuvième siècle ou au commencement du dixième : elle fut écrite à l'abbaye de Saint-Amand, entre Tournai et Valenciennes, et découverte dans un manuscrit de cette dernière ville, manuscrit du dixième siècle, par M. Hoffmann de Fallersleben, en 1837. Ce petit poème de vingt-huit vers appartient à un système de versification qui n'a pas prévalu en français et qui peut se définir ainsi : chaque vers est un assemblage de syllabes plus ou moins nombreuses groupées sous un nombre fixe d'accents. Dans le vers ainsi formé, on compte les accents et non les syllabes; le vers *syllabique*, au contraire, est la réunion d'un nombre fixe de syllabes, dont certaines doivent être accentuées. Les vers de cette *Cantilène* contiennent, en général, quatre accents toniques ; ils se correspondent deux à deux, ce qui divise en douze couplets les vingt-quatre vers de la pièce. Les vers de chaque couplet ont le même nombre d'*arsis* ou de syllabes toniques, une césure pareille, et les mêmes assonances qui équivalent à deux rimes plates. Toutes ces assonances, à l'exception des deux premières et du petit vers de la fin, sont masculines. On ne compte pas les *thesis* ou syllabes faibles ; de là le nombre indéterminé des syllabes du vers. Le rythme, lorsqu'il est plus marqué, rappelle celui de la strophe saphique[1], que la

1. *Ābstŭlīt clārūm cĭtă mōrs Ăchīllēm,*
Lōngā Tĭthōnūm mĭnŭīt sĕnēctūs...
(HORACE, *Odes*, II, XIII.)

liturgie avait adoptée dans quelques hymnes, et qui, sans doute, avait passé dans la poésie populaire en se déformant.

Buóna pulcélla fút Eulália,
Bel ávret córps, béllezour ánima...

La *Passion du Christ* et la *Vie de saint Léger*, qui suivent dans l'ordre des temps la *Cantilène de sainte Eulalie* et paraissent appartenir à la fin du dixième siècle, nous présentant le vers octosyllabique sous une forme presque définitive, ce qui semble indiquer que ce vers avait été employé déjà plus d'une fois en français. La plupart des vers, dans les deux pièces, ont un accent intérieur, à la quatrième syllabe, une césure, par conséquent, et se partagent en deux hémistiches. Les cent vingt-neuf strophes de la *Passion du Christ*, poème semi-provençal, contiennent chacune quatre vers qui tantôt riment deux par deux, tantôt ont la même rime ou, pour parler plus exactement, la même assonance, comme les hymnes de saint Hilaire et tant d'autres poésies latines liturgiques.

Voici la première strophe :

Christus Jhesus den s'en leved,
Gebsesmani vil' es n'anez :
Toz sos fidels seder rovet,
Avant orar sols en anet.

On trouve aussi dans la *Vie de saint Léger* quelques traces des formes de la langue d'oc, mais elles sont le fait du copiste plutôt que de l'auteur; ce second poème, quoique transcrit en Auvergne comme le premier, n'est pas du même pays, ni de même provenance : il a été certainement composé par un poète de langue d'oïl et, selon toute apparence, il est dû à quelque clerc du diocèse d'Autun. Il nous retrace en deux cent quarante vers l'élévation de saint Léger, ses travaux, sa lutte contre Ebroïn, ses souffrances et sa mort[1]. On compte, dans cette cantilène, quarante strophes de six vers

1. Saint Léger, né en 616, fut successivement abbé de Saint-Maixence et évêque d'Autun. Ebroïn, maire du palais, lui fit crever les yeux en 676 et trancher la tête en 678.

rimant ou « assonant » deux à deux; ce qui fait trois rimes ou assonances pour chaque strophe : c'est la marque d'un progrès sensible dans la versification. Cependant on est loin encore d'alterner régulièrement les rimes masculines et les rimes féminines; notons, en effet, ce trait particulier de nos trois plus anciennes cantilènes : toutes les rimes, ou peu s'en faut, y sont masculines; cette sorte de désinences est plus sonore, plus nette, et soutient mieux l'accompagnement du chant et de la musique. Tous ces petits poèmes se chantaient, au son de l'orgue ou de la vielle, soit dans l'église même, soit sous le porche, ou sur les places publiques et dans les rues. — Début de la cantilène sur saint Léger :

Domine Dieu devems loder
Et a sos sanz honor porter;
En soe amor cantoms dels sanz
Qui por lui avrent granz aanz.
Et or est temps et si est biens
Que nous cantoms de saint Ledgier[1].

Notre plus ancien monument décasyllabique, en français, est la *Vie de saint Alexis* qui paraît dater du milieu du onzième siècle. Découverte à Hildesheim (Hanovre) et publiée par M. Wilhem Muller en 1845, elle se compose de six cent vingt-cinq vers distribués en cent vingt-cinq strophes de cinq vers monorimes. Les assonances féminines y sont presque aussi nombreuses que les masculines, et l'auteur alterne assez habituellement les strophes à terminaisons féminines avec celles dont l'assonance est masculine. Il y a là un juste sentiment de la variété et de l'harmonie, qui à cette date est un mérite. Le décasyllabe a dès lors toutes les qualités qui ont fait de ce vers, au moyen âge, le vers épique par excellence et, comme on l'appelait en Espagne, où il passait pour difficile, *verso de arte mayor*, le vers de grande facture. Avec sa césure bien marquée à la quatrième syllable, avec ses désinences d'un son plein et fort, qui sont assez souvent de véri-

1. « Nous devons louer le Seigneur Dieu et rendre hommage à ses saints; pour son amour chantons les saints qui pour lui subirent grandes souffrances. Or il est temps et il est bon que nous chantions saint Léger. »

tables rimes, avec ses épithètes colorées, ses expressions énergiques et précises, ce vers, au rythme imposant, annonce et fait pressentir, dans la *Cantilène de saint Alexis*, la belle poésie héroïque et cornélienne de la *Chanson de Roland*. L'auteur est inconnu ; on a supposé qu'il pourrait bien être ce Thibaut de Vernon, chanoine de Rouen, qui, vers 1053, traduisait en français les vies des saints écrites en latin et en faisait de pieuses cantilènes, entre autre la *Vie de saint Wandrille*.

Cette pièce étant très connue, nous en citerons seulement deux strophes, l'une en rimes féminines ; l'autre en rimes masculines. C'est l'endroit où le père[1] et la mère du saint, après une longue séparation, le retrouvent mort, et à jamais perdu pour les siens :

De la dolor que demenat li pédre
Grant fut la noise, si l'entendit la médre.
La vint corant com feme forsenéde,
Batant ses palmes, cridant, escheveléde :
Veit mort son fil, a terre chiét pasméde.

Qui donc li vit son grant duel demener,
Son piz debatre e son cors degeter,
Ses crins detraire e son vis maiseler,
Et son fil mort baisier et acoler,
N'i out si dur ne l'estoüst plorer[2]...

Ainsi, dès le onzième siècle, et même dès le dixième, la versification, en langue romane, était établie sur des bases solides ; la prosodie, dans ses principales règles, était fixée ; l'octosyllabe et le décasyllabe existaient sous la forme même que le moyen âge devait maintenir et transmettre aux temps modernes. La question générale des origines du vers français est désormais résolue : mais on peut désirer connaître d'une façon plus précise quels sont, parmi les rythmes usités dans la poésie populaire latine, soit profane, soit liturgique, ceux qui,

1. Saint Alexis, né à Rome vers 250, était fils du sénateur Euphémien.
2. « De la douleur que fait alors éclater le père, le bruit fut grand, aussi la mère l'entendit-elle. Elle vint courant comme une femme qui a perdu l'esprit, frappant des mains, criant, échevelée ; elle voit son fils mort, elle tombe à terre, pâmée. — Celui qui la verrait mener si grand deuil, battre sa poitrine et maltraiter son corps, arracher ses cheveux, se frapper au visage, soulever son fils mort et l'embrasser, celui-là, si dur que fût son cœur, ne pourrait s'empêcher de pleurer. »

attirant plus spécialement l'attention de nos premiers trouvères, ont obtenu leurs préférences et contribué directement à déterminer les principales formes du vers français.

§ II

Vers latins qui ont servi de modèles à l'octosyllabe, au décasyllabe et à l'alexandrin.

L'origine de notre vers de huit syllabes est facile à trouver : il était, dans la rythmique latine où il abonde dès le quatrième siècle, le vers populaire par excellence, et il restera tel en français ; il sera le vers préféré du conte et de la satire, le petit vers coulant et rapide des fabliaux, des poèmes de la *Table ronde*, des romans de *la Rose* et *du Renard*. Dans la versification populaire en latin, le vers rythmique de huit syllabes à pénultième brève, sur lequel s'est formé l'octosyllabe roman, avait eu pour type un vers classique, le vers ïambique dimètre, dont il était une déformation. L'ïambique dimètre se compose de quatre ïambes et de huit syllabes ; il compte trois accents toniques :

Ĭnārsĭt æstŭōsĭūs.
(HORACE.)

Le nombre des syllabes reste le même, lorsque ce vers admet des spondées aux pieds impairs ; mais ce nombre augmente lorsque, selon la licence accordée, on substitue à l'ïambe le tribraque, pied de trois brèves (⏑⏑⏑), ou le dactyle (–⏑⏑).

Le vers latin rythmique, produit par la déformation de l'ïambique classique, ne s'inquiète plus de la combinaison régulière des brèves et des longues : les ïambes s'y rencontrent, par hasard, naturellement, comme dans la prose, et les hiatus y sont tolérés ; mais le nombre fixe des syllabes et la disposition des accents toniques conservent à ce vers populaire une cadence assez semblable à celle du vers ïambique classique[1]. L'octosyl

1. Voir p. 21.

labe roman, formé sur le modèle de ce vers latin rythmique, lui a pris le nombre invariable des syllabes et des accents, avec la rime ou l'assonance. Au début, lorsque toute poésie était chantée et le plus souvent accompagnée de musique, l'octosyllabe roman avait une césure qui le partageait en deux hémistiches; cette césure était déterminée par l'accent tonique de la quatrième syllabe du vers, et cette syllabe devait être toujours la finale d'un mot :

A *Ostedun*, a celle Cit,
Dom saint *Ledgier* vait asalir[1].

Cette coupe est ordinaire à nos plus anciens octosyllabes. Le vers latin rythmique qui a servi de modèle à l'octosyllabe roman ne s'est pas astreint à observer cette loi de la césure; c'est assez rarement qu'il se partage en deux hémistiches; mais il a toujours à la quatrième syllabe un accent tonique, comme l'octosyllabe français, et cette syllabe peut être au commencement ou au milieu du mot :

Absterge *sór*des mentium,
Resolve *cúlp*æ vinculum...

Par conséquent, la cadence est la même; l'effet de l'accent égale celui de la césure, et il n'y a nulle différence entre le rythme du vers latin et celui du vers roman.

Il est moins aisé d'indiquer avec précision le modèle latin du décasyllabe roman, qui paraît pour la première fois, en langue d'oïl, dans la *Vie de saint Alexis*[2]. Il y a grande apparence que ce vers descend en droite ligne d'un vers classique, plus ou moins déformé par un vers rythmique dans la poésie latine populaire. Mais quel est ce vers? Est-ce le vers de la strophe

1. A Autun, cette fameuse cité,
Il (Ebroïn) va attaquer saint Léger.

2. Le poème sur Boëce, en langue d'oc, appartient à la seconde moitié du dixième siècle. Il est écrit en vers décasyllabiques, de même facture que ceux du poème français, et qui leur sont antérieurs de près d'un siècle.

saphique, qui s'est resserré, comme dit Littré, dans la forme française du décasyllabe?

Ālmĕ sōl cūrrū nĭtĭdō dĭēm qūi...
(HORACE, *Carmen seculare.*)

La ressemblance est frappante, en effet, entre ce rythme chantant et l'harmonie de notre vers décasyllabique. Le nombre des syllabes et des accents est à peu près le même; le vers français et le vers latin sont coupés en deux parties inégales, dont la première est la plus courte; ce premier membre, en latin, a cinq syllabes et non quatre, mais la brève du premier pied latin, qui disparaît, pour ainsi dire, dans la prononciation, rétablit l'équivalence. Notez, en outre, que la liturgie chrétienne a conservé dans le chant de ses hymnes la mélodie antique de cette strophe : le rythme seul, avec cette puissance d'effet, aurait suffi pour inspirer à nos anciens trouvères l'idée et la forme de leur décasyllabe. On peut saisir, dans la Cantilène de sainte Eulalie, le travail de transformation d'où est sorti ce vers français. La cadence latine des strophes saphiques est sensible dans cette pièce du neuvième siècle; mais les vers n'ont pas tous une égale harmonie : quelques-uns sont des vers décasyllabes, aussi corrects que ceux de la *Cantilène de saint Alexis;* d'autres sont plus diffus et plus pesants. L'opinion de Littré nous paraît donc très plausible.

On a aussi proposé, comme types de ce même vers, deux autres formes classiques : le vers ïambique trimètre, et le vers dactylique trimètre incomplet. L'ïambique trimètre a tantôt onze, tantôt douze syllabes, avec deux accents fixes, l'un sur la quatrième syllabe, l'autre, sur la dixième :

Phaselus ille quem videtis, hóspites,
Aït fuisse navium celérrimus.
(CATULLE, *Carmina*, IV.)

Le dactylique trimètre incomplet a le même nombre de syllabes que notre vers décasyllabique; il a de plus

un accent très marqué sur sa quatrième syllabe qui forme une césure pareille à celle de notre vers :

Quam *cuperém* tamen ante necem
Si potis *ést* revocare tuam...
(PRUDENCE, *Hymne sur sainte Eulalie*, v. 101.)

Ces formes savantes n'ont pas produit directement le décasyllabe roman; employées et dénaturées par la poésie rythmique et liturgique, elles se sont métamorphosées en rythmes nouveaux où dominait l'accent, et ce sont ces intermédiaires qui ont donné naissance au vers décasyllabique moderne. Voici, par exemple, un décasyllabe de la versification latine rythmique qui dérive évidemment de ces mètres classiques et qui ressemble de tous points au décasyllabe roman : il compte autant de syllabes et d'accents, avec une césure après la quatrième syllabe accentuée. L'exemple est emprunté à l'hymne déjà citée, sur sainte Agathe, qui est de la fin du quatrième siècle :

Fortior hæc trucibusque viris,
Exposuit sua membra flagris.
Pastor ovem Petrus hanc revocat...
Quas fidei titulus decorat...
Jam renitens, quasi sponsa polo,
Pro miseris rogita Domino.

L'alexandrin, qui doit son nom au roman d'*Alexandre*, œuvre du douzième siècle, avait paru, pour la première fois, dans un poème narratif de la fin du siècle précédent, *le Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople*. Ce vers peut se passer d'un modèle latin et revendiquer une origine française. Il faut y voir, sans doute, une simple extension du décasyllabe ou de l'octosyllabe. Si l'on aime mieux supposer qu'il a été directement imité de la poésie latine rythmique, celle-ci nous fournira sans peine le type présumé de l'alexandrin. L'*Ode sur Rome*, tirée d'un manuscrit du dixième siècle, et qu'on attribue au septième siècle, se compose régulièrement, du commencement à la fin, de vers latins de douze syllabes, distribués en strophes

monorimes, avec une césure après la sixième syllabe; c'est la facture du plus correct alexandrin français.

O Roma nobilis, orbis et domina,
Cunctarum urbium excellentissima,
Roseo martyrum sanguine rubea,
Albis et virginum liliis candida,
Salutem dicimus tibi per omnia
Te benedicimus, salve per secula[1] !

Ces vers latins rythmiques, qui ne tiennent plus aucun compte de la quantité, et qui la remplacent par l'accent, par le syllabisme et par la rime, sont une déformation de l'asclépiade classique, souvent employé par Horace, et que les plus savants poètes chrétiens, Prudence, Boëce, et d'autres avaient fait pénétrer dans la liturgie. L'asclépiade compte, en effet, douze syllabes, avec une césure après la sixième :

Mæcenas, atavis edite regibus,
O et præsidium et dulce decus meum...
Nulli flebilior quam tibi, Virgili.
(*Odes*, liv. I, I et XX.)

« Le vers latin rythmique qui correspond à l'alexandrin, dit M. Tobler, est celui qui provient de l'asclépiade. » Et il cite ce début d'une hymne :

Sit Deo gloria et benedictio,
Johanni pariter, Petro, Laurentio.
(Page 118.)

Voici quelques-uns des plus anciens alexandrins français que nous connaissions :

Charles out fier le vis, si out le chief levet.
Un Judens i entrat, qui bien l'out esguardet.
Com il vit le roi Charle, commençat a trembler,
Tant out fier le visage, ne l'osat esguarder[2].
(*Le Pèlerinage de Charlemagne*. Clédat, *Morceaux choisis*, p. 38.)

1. Du Méril, p. 233.
2. La scène est dans le temple de Jérusalem :
« Charles eut le visage fier, et il tenait sa tête haute. Un juif entra, qui le considéra avec attention. Dès qu'il vit le roi Charles, il se mit à trembler. Le visage du roi était si fier qu'il n'osa pas le regarder. »

Le moment est venu d'étudier la structure intérieure du vers français, désormais constitué dans ses formes principales, et d'expliquer les lois du rythme, les règles qui concernent la rime et l'assonance, la césure, l'élision et l'hiatus. Dans cet examen, la comparaison se présentera d'elle-même et sur tous les points, d'une part, entre le vers du moyen âge et le vers moderne, d'autre part, entre le vers classique et le vers romantique.

DEUXIÈME PARTIE

LA STRUCTURE INTÉRIEURE DU VERS FRANÇAIS

CHAPITRE PREMIER

La rime.

Observation générale sur les ressemblances de l'ancien vers français du moyen âge et de notre vers classique. — Définition de la rime. — Son importance et sa nécessité. — L'assonance. — Conditions d'une bonne rime. — Rimes suffisantes et rimes riches. — De l'abus des rimes riches. — Les deux principales règles de la rime, où se résume tout le détail des préceptes et des interdictions. — Les diverses combinaisons de la rime : rimes plates ou rimes croisées; rimes redoublées ou mêlées. — Rimes devenues fausses par les changements de la prononciation. — Les raffinements de la rime, dans la versification du quinzième siècle.

Commençons par une observation qui s'applique à l'ensemble des études contenues dans cette seconde partie, et qui en établira l'unité.

Entre le vers français du moyen âge et notre vers classique, il n'y a pas de différences essentielles : l'un et l'autre sont fondés sur les mêmes principes, se composent d'éléments semblables, obéissent aux mêmes lois primordiales. Des nuances seules les distinguent. Le premier est plus libre, plus négligé; on lui impose, soit à la rime, soit à la césure, ou dans l'intérieur même des mots, des devoirs moins étroits; le second est assujetti à des prescriptions nouvelles qui, en lui retirant les anciennes licences, lui ont donné, avec plus de souplesse, une correction plus élégante; mais toutes ces modifications ne sont que la suite et l'évolution naturelle de ce qui existait avant le seizième siècle; les

règles modernes développent les règles anciennes en les perfectionnant. L'art de versifier n'a pas changé depuis le onzième siècle; il est devenu plus difficile.

Il en résulte que, dans l'examen des éléments constitutifs du vers français, nos réflexions porteront à la fois sur le moyen âge et sur les temps classiques, tout en signalant à propos les différences de versification que nous présentent ces deux époques de notre histoire littéraire.

§ Ier

Définition de la rime. Son importance et sa nécessité dans le vers français. — En quoi l'assonance diffère de la rime. — Rimes masculines et rimes féminines. — Rimes suffisantes et rimes riches. — Les avantages et les inconvénients de la rime riche.

Avant d'énumérer les prescriptions et les interdictions qui règlent l'emploi de la rime[1], il est bon, croyons-nous, de montrer à quel point elle est entrée, dès le principe, dans la plus intime constitution du vers français, et quels services importants elle rend à notre versification. Ce serait une grande erreur de l'attribuer à un pur caprice poétique, et de n'y voir qu'une élégance de forme, imposée par un long usage : la rime, dans la versification française, n'est point un ornement accessoire et facultatif; elle est un élément primordial, une nécessité.

L'effet de la rime est double : c'est un effet d'acoustique qui ne se borne pas à intéresser l'oreille, mais qui agit aussi sur l'esprit. Par l'éclat de sonorité qu'elle donne à la tonique finale, au dernier temps fort, elle achève le rythme du vers avec netteté et précision, elle le rend en quelque sorte sensible et vibrant. Elle imprime à chaque vers son caractère propre, sa physio-

1. Voir, dans le chapitre Ier de la 1re partie, les origines latines de la rime, p. 23-27. — On fait venir le mot « rime » de l'ancien haut allemand *rim* qui signifie « nombre » : il nous semble plus probable que c'est la forme adoucie de « rythme », en latin *rhythmus*.

nomie distincte; elle marque et met en relief son individualité. Elle le frappe, comme un balancier frappe une médaille[1]. En même temps que l'oreille est flattée par la qualité musicale de la rime, et que sa curiosité est excitée par l'attente du retour prévu et certain de la même consonance, l'esprit se repose dans le sentiment de sécurité et de satisfaction qui naît de toute combinaison harmonieuse reconnue parfaite. Supprimez, au contraire, la sonorité finale et son retour régulier; remplacez la rime par une syllabe commune, insignifiante, bien qu'accentuée, sans attrait particulier pour l'oreille, sans titre à l'attention de l'esprit : l'effet de chaque vers, que rien ne détache de l'ensemble et ne fait ressortir, se perd et se noie dans l'harmonie confuse du développement poétique; le plaisir de l'audition se trouble et se déconcerte, l'oreille incertaine se fatigue; une impression pénible détruit tout agrément. C'est en obéissant à ces mêmes exigences, à ces délicatesses instinctives de l'oreille et du goût que la versification classique des anciens plaçait à la fin des vers de pareille facture une combinaison métrique invariable : tous les hexamètres se terminaient par un dactyle et un spondée; tous les pentamètres, par un anapeste; tous les vers saphiques, par un trochée et un spondée. Dans le vers français, la parité et la régularité du son de la rime remplace l'effet produit par la similitude finale de la combinaison métrique du vers ancien.

A l'origine, dans les poésies latines rythmiques et dans nos plus anciens poèmes du neuvième au douzième siècle, la rime n'est le plus souvent qu'une assonance. Trente de nos chansons de Gestes, en décasyllabes ou en alexandrins, sont, non pas rimées, mais assonancées. Qu'est-ce donc que l'assonance? C'est l'ébauche d'une rime. Ce mot a été accrédité, il y a près d'un siècle, par M. Raynouard[2], l'un des Français qui les premiers ont donné l'impulsion à l'étude des langues romanes.

1. M. Guyau, *Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), livre III, chap. Ier, p. 189-194.

2. Né en 1761, M. Raynouard mourut en 1836. Secrétaire perpétuel de l'Académie française en 1817, il fit paraître de 1816 à 1824 un choix de poésies originales des troubadours, et laissa le manuscrit d'un lexique roman qui fut publié de 1838 à 1844.

Dans l'assonance, la ressemblance du son, l'homophonie[1], porte sur la voyelle accentuée de la syllabe finale, mais non sur les consonnes qui suivent cette voyelle et qui en modifient le timbre et la sonorité. Par exemple, *dáme* et *párle*, *péril* et *fin*, *hómme* et *courónne* sont des assonances qui se correspondent dans nos très anciens poèmes. Voici, dans la *Chanson de Roland* le début d'une « laisse » de dix-huit vers dont toutes les assonances finales portent sur la voyelle *i* accentuée :

Rodlanz ferit en une piedre bise :
Plus en abat que je ne vos sai dire;
L'espede croist, ne froisset, ne ne briset,
Contre le ciel amont est ressortide[2]...

C'est au douzième siècle que la rime commence à remplacer l'assonance dans un bon nombre de compositions poétiques : les poèmes de Wace, de Benoît de Sainte-More, de Crestien de Troyes sont rimés et non assonancés; la plupart des romances et des chansons, et le roman du Renard le sont aussi; mais ce n'est qu'au treizième siècle que l'assonance est proscrite et la rime exigée. La similitude du son, dans la rime proprement dite, porte à la fois sur la voyelle finale accentuée et sur les consonnes qui la suivent; voilà ce qui la distingue de l'assonance. « On appelle *rime*, dit Quicherat, l'uniformité du son dans la terminaison de deux mots : *belle*, *rebelle; loisir*, *plaisir*. En poésie, c'est le retour de la même consonance à la fin de deux ou de plusieurs vers. » MM. Tobler et G. Paris insistent sur la distinction que nous avons signalée entre la rime et l'assonance : « la rime de deux mots, dit M. Tobler, est l'homophonie de leurs voyelles accentuées et de tout ce qui les suit. » — « L'assonance, dit M. Paris, phénomène propre aux langues modernes, est l'homophonie de la voyelle finale accentuée n'entraînant pas celle des consonnes qui la suivent; la rime

1. Mot formé par la réunion de deux mots grecs : ὁμός, semblable, et φωνή, voix.

2. Vers 2338. — La mort de Roland :

« Roland frappe (de son épée) sur une pierre brune ;
Il en abat plus que je ne sais vous dire.
L'épée grince, mais ne s'ébrèche ni ne se brise.
Elle rebondit en haut contre le ciel. »

est l'homophonie de la voyelle accentuée et des consonnes qui la suivent[1]. »

Toutes les rimes se répartissent en deux classes : les rimes masculines et les rimes féminines. La première classe comprend tous les mots qui se terminent par une syllabe forte ou tonique, non suivie d'un *e* muet : ainsi *raison*, *saison*, *prompt*, *affront*, *vertu*, *combattu*, *romans*, *sentiments*, *cité*, *bonté*, etc., sont des rimes masculines. La seconde classe comprend tous les mots dans lesquels la syllabe forte ou tonique est suivie d'un *e* muet : *peinture*, *nature*, *destinée*, *journée*, *austère*, *caractère*, *antique*, *musique*, *excuse*, *amuse*, etc., sont des rimes féminines. « Si la syllabe accentuée est la dernière du mot, dit M. Tobler, la rime est masculine; si elle est suivie d'une voyelle atone, laquelle ne peut être en français qu'un *e* muet, elle est féminine. » Cet *e* muet, qui termine le mot, peut suivre immédiatement la voyelle tonique de la syllabe accentuée, comme dans *vue*, *inconnue*, *compagnie*, *cérémonie*, ou s'en trouver séparé par une consonne avec laquelle il forme une syllabe atone qui ne compte pas dans la mesure du vers, par exemple : *satire*, *rire*, *sage*, *usage*, *gloire*, *victoire*.

La classification des rimes en *masculines* et *féminines* n'est nullement réglée, comme on le voit, par le genre des mots et n'a aucun rapport avec la division grammaticale de tous les vocables d'une langue en deux genres, le masculin et le féminin : des mots féminins, comme *langueur*, *vigueur*, *cité*, *bonté*, donnent des rimes masculines, et d'autres mots, du genre masculin, comme *poète*, *prophète*, *miracle*, *oracle*, *ouvrage*, *ombrage* donnent des rimes féminines. Jadis l'*e* muet s'appelait l'*e* féminin; c'est là, sans doute, ce qui a fait appeler rimes féminines celles où se trouve l'*e* muet final, et rimes masculines celles où cet *e* muet est absent[2].

Si un mot, du genre féminin, peut donner une rime masculine et réciproquement, de même un mot qui est au singulier peut rimer avec un pluriel lorsque sa

1. Quicherat, *Traité de versification française* (1850), p. 20. — Tobler, *le Vers français, ancien et moderne* (1885), p. 149-150. — G. Paris, *Lettre à M. L. Gautier* (1866), p. 111.
2. Becq de Fouquières, p. 40.

terminaison est l'équivalent d'une terminaison plurielle. Tous les mots terminés par *s*, *x*, *z*, et portant au singulier la marque du pluriel, tels que *bras, croix, bois, faux, accès*, *nez*, *repos, lambris*, *abus*, etc., peuvent rimer, lorsqu'ils sont au singulier, avec de semblables terminaisons plurielles, et cette remarque s'applique aux premières et aux deuxièmes personnes des verbes, qui au singulier se terminent par *s* ou par *x*, comme *je vois*, *tu vois; je vis*, *tu vis; je voyais*, *tu voyais; je peux*, *tu peux; tu veux*, *tu voulus*, etc.

Je n'ose de mes vers ici vanter *le prix;*
Toutefois, si quelqu'un de mes faibles écrits
Des ans injurieux, etc.
(Boileau, *Ep. I*, v. 179.)

Sais-tu dans quels périls aujourd'hui *tu t'engages?*
Cette mer où tu cours est fertile *en naufrages.*
(Id., *Ep. I*, v. 5.)

Les troisièmes personnes du pluriel au présent de l'indicatif et du subjonctif des verbes, comme *voient*, *croient, paient*, *essaient, avouent*, *désavouent*, *déploient, oublient*, *fuient*, *allient*, etc., sont des rimes féminines : l'*e* muet qu'elles contiennent, et qui était très sensible dans l'ancienne prononciation, compte pour une syllabe atone et n'entre pas dans la mesure du vers :

Ce choix me désespère, et tous le *désavouent;*
La partie est rompue et les dieux la *renouent.*
Rome semble vaincue, et seul des trois Albains...
(Corneille, *Horace*, a. IV, sc. iv.)

Mais bientôt malgré nous leurs princes les *rallient*,
Leur courage renait et leurs terreurs s'*oublient;*
La honte de mourir sans avoir combattu...
(Id., *le Cid*, a. IV, sc. iii.)

Par une exception que l'usage autorise, sans la justifier, les troisièmes personnes du pluriel des imparfaits et des conditionnels, en *aient*, ne sont pas considérées comme des rimes féminines, bien qu'elles contiennent un *e* muet suivi de deux consonnes; et cet *e* muet, avec

les consonnes qui le suivent, ne forme pas une syllabe, comme dans les troisièmes personnes plurielles du présent de l'indicatif et du subjonctif. L'*e* muet des terminaisons en *aient* est tenu pour nul et non avenu. On en fait abstraction, comme s'il n'existait pas. Ces terminaisons sont donc rangées dans la classe des rimes masculines.

Aux accords d'Amphion les pierres *se mouvaient*
Et sur les murs thébains en ordre *s'élevaient*.
L'harmonie en naissant produisit ces miracles.
(BOILEAU, *Art poét.*, IV, 149.)

Etant considérées comme des syllabes fortes et toniques, malgré la présence de l'*e* muet, elles peuvent entrer dans l'intérieur du vers, tandis que les finales *ent*, *ient*, formant une syllabe atone, non susceptible d'élision, ne trouvent place qu'à la fin du vers, comme treizièmes syllabes en dehors de la mesure :

Ils l'écou*taient* en foule et n'o*saient* respirer.
(A. CHÉNIER, *l'Aveugle*.)

On explique cette anomalie en disant que l'*e* muet des finales en *aient* disparaît de la prononciation et se trouve, par le fait, annulé. Mais il disparaît aussi dans la plupart des finales *ent*, *ient* du présent de l'indicatif et du subjonctif, par exemple, dans *voient*, *croient*, *prient*, *avouent*, et cependant il y forme une syllabe atone, qui est comptée. Selon toute apparence, il a existé de très bonne heure, si non de tout temps, une différence marquée dans la manière de prononcer ces deux sortes de terminaisons. Tandis que l'*e* muet des finales *ent*, *ient* se faisait sentir dans l'ancienne prononciation et formait une syllabe distincte, il est très probable, au contraire, que l'*e* muet des finales *aient*, *oient* disparaissait dès lors, comme aujourd'hui, dans le langage courant. La versification a suivi l'usage et s'est conformée à ces différences de prononciation : c'est ainsi, selon nous, que, dès l'origine, l'exception s'est établie.

Aujourd'hui, la versification tend à supprimer dans la mesure du vers l'*e* muet des finales *ent*, *ient* par la

raison que l'*e* muet, autrefois très sensible dans la prononciation, est presque toujours effacé dans le langage actuel. Nos poètes contemporains font entrer dans l'intérieur du vers certaines formes de verbes que leur terminaison au pluriel du subjonctif et de l'indicatif en excluait : par exemple, *voient*, *croient*, *prient*, etc. Ils changent ces mots dissyllabiques en monosyllabes :

En second lieu, nos mœurs qui se *croient* plus sévères.
(A. DE MUSSET, *Poés. nouvelles*, 195.)

— Se *voient* poussés à bout par sa guerre aux Rutules.
(PONSARD, *Lucrèce*, XI, 2.)

— Les mondes *fuient* pareils à des graines vannées.
(SULLY PRUDHOMME, I, 20.)

La règle classique, elle-même, admet comme monosyllabes dans la mesure du vers les troisièmes personnes plurielles du subjonctif des verbes « être et avoir » : *soient*, *aient*.

Qu'ils *soient* comme la poudre et la paille légère
Que le vent chasse devant lui.
(*Esther*, a. II, sc. v.)

La liberté nouvelle peut s'autoriser de ce précédent.

Une autre distinction très importante est celle de la rime suffisante et de la rime riche. Elle touche à la qualité même de la rime, à ce qu'il y a de plus délicat dans l'art de rimer. La rime suffisante comprend la dernière voyelle accentuée et la consonne ou les consonnes qui suivent cette voyelle :

De la foi d'un chrétien les mystères *terribles*
D'ornements égayés ne sont pas *susceptibles*...
N'imitez pas ce fou, qui, décrivant les *mers*
Et peignant, au milieu de leurs flots *entr'ouverts*...
(BOILEAU, *Art poét.*, ch. III, v. 199 et 261.)

Il y a dans ces rimes une ressemblance de son, mais non l'identité de la syllabe entière.

La rime riche comprend toute la syllabe, c'est-à-dire non seulement la consonne ou les consonnes qui suivent

la voyelle accentuée, mais aussi celle qui la précède, et qui est dite « syllabe d'appui » :

> Sans tous ces ornements, le vers tombe en *langueur*,
> La poésie est morte, ou rampe sans *vigueur*.
> (Boileau, *Art poét.*, ch. III, vers 189.)

Parmi les rimes riches, il y en a qui comprennent, outre la dernière syllabe accentuée, celle qui la précède : par exemple, *courtisan, partisan; désordonnée, abandonnée*. Elles sont dites « rimes opulentes », « rimes doubles ou superflues ». On y trouve, en effet, le superflu dans la richesse.

Pourquoi la rime qui ne porte pas sur la syllabe entière est-elle considérée comme suffisante? En voici la raison. Le rôle essentiel de la rime est de marquer par une sonorité distincte la fin du vers et de clore le rythme avec netteté. Elle produit cet effet par le son, ou par le timbre de la dernière voyelle accentuée; car c'est la voyelle, et non la consonne, qui donne à la syllabe sa qualité sonore, et qui est l'élément principal et constitutif de la rime. « La consonne n'est qu'un bruit qui accompagne l'émission de la voyelle; elle n'a pas par elle-même de valeur musicale[1]. » La voyelle étant le fond même de la rime, les deux terminaisons qui se correspondent et riment ensemble doivent offrir avant tout l'identité du son de leurs deux voyelles accentuées : or il suffit que les consonnes qui entourent ces voyelles laissent au son, que celles-ci émettent, sa qualité et n'altèrent pas l'identité nécessaire. Ce résultat est obtenu par la ressemblance de la consonne ou des consonnes qui suivent chacune des deux voyelles; voilà pourquoi la rime ainsi constituée est bonne et satisfait l'oreille.

Nos versificateurs aujourd'hui attachent une extrême importance à l'emploi de la rime riche; elle est pour eux la rime unique, la seule suffisante, la seule légitime; ils dédaignent et proscrivent toute finale où ne rime pas la consonne d'appui. L'un des plus habiles et des plus renommés, Théodore de Banville, s'exprime ainsi dans ses conseils aux jeunes poètes :

1. Guyau, p. 225, 231.

« Vous devez n'employer jamais que des rimes absolument brillantes, exactes, solides et riches, dans lesquelles on trouve toujours la consonne d'appui... Sans consonne d'appui, pas de rime, et, par conséquent, pas de poésie; le poète consentirait plutôt à perdre en route un de ses bras ou une de ses jambes qu'à marcher sans la consonne d'appui... Votre rime sera donc riche, et elle sera variée; implacablement riche et variée[1]. » De très judicieux critiques sont loin de partager cet enthousiasme; ils opposent à une admiration qui s'exagère quelques observations, de bon sens et d'expérience, dont on ne peut contester la valeur.

La recherche exclusive de la rime riche a tout d'abord cette conséquence fâcheuse de restreindre outre mesure le vocabulaire poétique, déjà si limité, en diminuant le nombre des finales qui se correspondent; elle appauvrit les ressources de l'inspiration et la gêne par d'inutiles entraves. Prolongée sans trêve ni répit, elle imprime au style une apparence de raideur et d'affectation; elle détruit ou affaiblit cette liberté d'allure, cette simplicité aisée qui répand le mouvement et la vie dans l'œuvre entière et conserve à la pensée, comme à l'expression, leur naturelle fraîcheur. Le poète, que tourmente le souci de la rime riche à perpétuité, ne peut plus s'oublier un seul instant ni s'abandonner à l'émotion intérieure d'où naît l'éloquence communicative; il néglige le fond pour la forme, il sacrifie l'essentiel à l'accessoire, la conception hardie et féconde à l'habileté industrieuse : il est rivé à son métier de rimeur. Il y a plus. Cette préoccupation d'éblouir et d'étonner par des finales retentissantes manque infailliblement son effet et produit un résultat opposé à celui qu'elle cherche; car elle fatigue l'oreille et l'esprit par la monotonie de ses sonorités; en prétendant perfectionner l'harmonieuse beauté des vers, elle en gâte l'impression. Le mélange des rimes suffisantes et des rimes riches est, en résumé, plus favorable à la versification et la sert mieux que l'emploi constant d'une seule espèce de rimes[2].

1. *Petit Traité de poésie française* (1891), p. 56, 74, 75.
2. Guyau, p. 233-234. — D'Eichthal, *du Rythme dans la versification*

Ainsi pensaient les grands poètes du dix-septième siècle. Ils rencontrent souvent la rime riche, mais il est visible qu'ils ne la cherchent pas. Des soins plus importants les préoccupent; leur génie se passionne pour de plus hautes ambitions. Une belle pensée, un sentiment vrai et touchant, noblement exprimés, valent mieux pour eux qu'une rime « double ou superflue ». Quand ils ont imprimé au vers la marque poétique, la sonorité suffisante et nécessaire de la finale leur suffit. Et nous-mêmes, en les lisant, pensons-nous seulement à remarquer, dans le torrent de poésie qui nous entraîne, la qualité des consonances? Nous arrêtons-nous à faire la statistique comparée des rimes rares et des rimes ordinaires? Quand Auguste dit à Cinna, en l'accablant de son pardon magnanime :

Soyons amis, Cinna, c'est moi qui t'en convie :
Comme à mon ennemi je t'ai donné la vie,
Et malgré la fureur de ton lâche dessein,
Je te la donne encor comme à mon assassin;

est-ce la richesse de ces quatre rimes qui nous ravit et nous transporte? Est-ce là ce qui faisait couler les larmes du grand Condé? Lorsque Andromaque, cherchant un refuge auprès de son fils, dit à Pyrrhus :

J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui :
Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui;

nous vient-il à l'esprit que la rime n'est que suffisante? La médiocrité de la rime affaiblit-elle l'expression du sentiment qui nous pénètre? On a répondu aux détracteurs de la versification de La Fontaine, souvent critiquée dans les *Fables*, que la qualité des rimes, chez ce poète, varie sans cesse, comme les objets qu'il décrit, comme les pensées qu'il exprime, s'élevant et s'abaissant avec l'importance même et le ton plus ou moins sérieux de ces petits drames aux cent actes divers : d'où il suit que ces finales, d'apparence négligée et pour ainsi dire insouciantes de leur sonorité, sont autant de nuances délicates qui s'ajoutent à l'en-

française (1892), p. 46. — Sully Prudhomme, p. 39, 13. — Souriau, *l'Evolution du vers français au dix-septième siècle*, p. 52-54.

semble harmonieux d'une conception poétique dont l'ampleur est égale au vaste sein de la nature, et reflète les changeants aspects de l'univers[1].

Ne semble-t-il pas que cette observation si juste puisse également s'appliquer aux illustres poètes contemporains de La Fontaine? Dans Corneille, Molière et Racine, et même dans Boileau, la rime a pour principal caractère la variété et la simplicité : elle ne procède pas du parti pris, ce n'est pas l'esprit de système qui l'impose; elle sort librement de la pleine richesse de l'inspiration poétique. Aussi est-elle toujours, comme dans La Fontaine, par l'effet d'une convenance naturelle, en parfaite harmonie avec le fond même des choses, avec la pensée et le sentiment.

Nous avons expliqué la nature de la rime et marqué ses caractères essentiels, ses formes générales. Entrons dans le détail fort compliqué des prescriptions qui en règlent l'emploi. Essayons d'y mettre un peu d'ordre et de clarté en ramenant à quelques lois principales cet ensemble de préceptes, et en donnant la raison de chaque règle, au lieu de nous borner, comme on le fait quelquefois, à énumérer des formules.

§ II

Les règles de la rime. — Elles se réduisent à deux lois principales. — Examen de la première de ces lois : il faut rimer pour l'oreille et non pour les yeux. — Cas particuliers où, malgré l'identité des consonances, la rime est défectueuse.

Si l'on réfléchit sur ce grand nombre de prescriptions et de formules qui servent à déterminer les conditions d'une bonne rime, on reconnaît qu'elles se ramènent à deux lois principales, dont les applications embrassent toute la matière : 1° la rime est faite pour l'oreille et non pour les yeux; 2° il y a des consonances légitimes et d'autres qui ne le sont pas. — Commençons par

1. De Banville, p. 321.

examiner la première de ces lois : toute rime que l'œil approuve, mais que l'oreille condamne, est défectueuse.

« Etablissons tout d'abord, dit Tobler, que, lorsqu'il y a homophonie réelle, la différence d'orthographe ne compte pas. » C'est ce que dit aussi Quicherat : « La rime exige des sons semblables plutôt que les mêmes lettres[1]. » Ainsi les rimes suivantes seront légitimes : « enlace, embrasse; air, mer; fait, effet; innocent, éblouissant; tombai, enjambé; recueillerai, sacré; guerre, vulgaire; sourcils, noircis; dis-je, tige; nom, non; mille, facile; cause, chose; consumé, allumai; courts, discours; il faut, échafaud; accomplisse, supplice; terre, solitaire; amène, peine; ferai-je, abrège, etc. »

Une conséquence de ce principe, c'est que des rimes, qui présentent les mêmes lettres, seront fausses, si la prononciation diffère; la ressemblance de l'orthographe ne suffit pas quand les consonances ne sont pas identiques. L'orthographe française n'est, on le sait, nullement phonétique : elle emploie souvent les mêmes lettres pour des sons différents, et néglige, dans beaucoup de cas, de marquer la quantité des voyelles. « Briller » ne rimera pas avec « distiller », ni « oser » avec « renverser », ni « tranquille » avec « quille », ni « ville » avec « fille », etc. Par là sont proscrites beaucoup de rimes pour l'œil qui étaient encore tolérées dans le siècle de Louis XIV, celles des mots en *er* ou en *ier*, par exemple, où l'*r* est sonore dans l'un des mots et muette dans l'autre : ces rimes sont doublement insuffisantes, car chaque fois que l'*r* devient muette, l'*é* qui précède est fermé, et chaque fois que l'*r* reste sonore, l'*e* est ouvert. On ne peut donc pas faire rimer *cher* avec *cacher; fer* et *étouffer; altier* et *fier; prier* et *hier;* ni *cloître* avec *paroître;* ni *lois* avec *françois* (français), etc.

La plupart de ces rimes étaient correctes dans l'ancienne langue parce qu'elles étaient conformes à la prononciation usuelle, et qu'il y avait alors entre elles identité de consonance. L'*r*, par exemple, se prononçait aussi régulièrement à la fin que dans l'intérieur des

1. Tobler, p. 150-155. — Quicherat, p. 22.

mots ; au seizième siècle encore, toutes ces finales rimaient à la fois pour l'oreille et pour les yeux. Théodore de Bèze, dans son livre latin sur *la Vraie Prononciation de la langue française*, publié en 1584, s'exprime ainsi sur l'*r* finale : « cette lettre, soit qu'elle commence, soit qu'elle finisse la syllabe, se prononce avec le son qui lui est propre » ; et un peu plus loin, à propos de *q* et de *r*, il ajoute : « ces lettres ne sont jamais oisives, » c'est-à-dire inutiles[1]. Une remarque de Vaugelas nous apprend que de son temps on prononçait, dans l'usage courant de la conversation, les infinitifs en *er* comme nous les prononçons aujourd'hui, mais qu'en lisant tout haut et en parlant en public on faisait sonner l'*r* finale bien fort, avec l'*e* très ouvert. On a donc maintenu ces anciennes rimes au dix-septième siècle, bien que l'usage hésitât et que la prononciation se fût en partie modifiée. Sous Louis XIV, ces finales en *er*, dont l'une rendait le son de l'*é* fermé, et l'autre le son de l'*é* ouvert (*érre*), on les appelait « rimes normandes », parce que les Normands, dit Ménage, prononcent *er* ouvert comme *er* fermé. Port-Royal, en 1663, donne la même explication : « En Normandie, on prononce *mer*, *enfer*, *Jupiter*, avec l'*é* fermé, comme *aimer*, *triompher*, *assister*. »

On doit éviter, pour la même raison, c'est-à-dire comme étant suffisantes seulement pour les yeux, les rimes où, après la voyelle accentuée, identique dans les deux mots, l'orthographe seule présente la même consonne, tandis que la prononciation la fait entendre dans l'un et ne la fait pas entendre dans l'autre. Tel est le cas pour différentes consonnes, pour l'*s* et le *t*, par exemple, dans *vous* et *tous*, *ours* et *vautours*, *logis* et *fils*, *sept* et *secret*, *net* et *regret*, etc. Les rimes des vers suivants sont donc défectueuses :

Mais sans examiner si, vers les autres *sourds*,
L'ours a peur du passant, ou le passant de l'*ours*...
(Boileau, *Satire VIII*, v. 61.)

Ce sont, dit-il, leurs lois qui m'ont de ce *logis*
Rendu maître et seigneur, et qui de père en *fils*
L'ont de Pierre à Simon, etc...
(La Fontaine, liv. VII, fable xvi.)

1. *De recta Francicæ linguæ pronuntiatione*, p. 37 et 76. — Tobler, p. 155.

On a dressé la liste des rimes douteuses qui se rencontrent dans nos grands classiques; on y voit rimer *Mars* avec *étendards*, *Burrhus* avec *vertus*, *Pyrrhus* avec *confus*, *tous* avec *vous*. Ce qui atténue ces fautes, et d'autres semblables, c'est d'abord l'étendue des œuvres où elles sont très clairsemées; c'est aussi, pour le plus grand nombre, la prononciation usitée alors, qui, sans doute, différait de la nôtre. Nos modernes, si scrupuleux sur la qualité des finales, descendent parfois jusqu'à la rime insuffisante, qui est à peine correcte pour l'œil : dans V. Hugo, *Pathmos* rime avec *mots*, *pas* avec *hélas;* dans Augier, *fils* correspond à *partis*. Parmi ces rimes orthographiques, mal timbrées pour l'oreille, il faut citer *monsieur*, mot pour lequel, d'après la prononciation actuelle, il n'y a point de rime correspondante, et qu'on fait ordinairement rimer avec des finales en *eur*. Il rime, en effet, avec *flatteur*, dans La Fontaine; avec *peur*, dans Molière; avec *crieur*, dans Racine; avec *rieur*, dans V. Hugo; avec *cœur*, dans Augier. Molière, cependant, lui a donné pour rime correspondante *feu*, dans *l'Ecole des femmes*[1]. Cette fois, ce n'est plus l'oreille qui réclame, c'est l'orthographe qui proteste. Le pluriel *messieurs* est accouplé à *trompeurs*, ou à *plusieurs*, dans La Fontaine et V. Hugo[2].

Cette première loi fondamentale du système des rimes françaises est donc clairement démontrée : la ressemblance des lettres et de l'orthographe entre deux rimes ne suffit pas; ce qui importe avant tout, c'est l'identité des consonances. Suit-il de là que toute consonance acceptée de l'oreille soit légitime? N'y a-t-il pas certains cas particuliers où la ressemblance du son, qualité nécessaire et essentielle de la rime, est elle-même insuffisante? L'élément musical, le principe d'harmonie, le son, est assurément ce qui prime tout dans la rime; mais cet effet, qui s'adresse aux sens plutôt qu'à l'es-

1. Acte Ier, scène II.
2. Tobler, p. 157 et 158. — Souriau, *l'Evolution du vers français au dix-septième siècle*, p. 34-51, 270-274, 371-375, 420-431. — Quicherat, p. 336. — « L'*r* se prononce selon le choix et la volonté, dit Oudin en 1633; Chifflet écrit, en 1659 : dans *monsieur* on peut prononcer l'*r* devant les consonnes, mais il est meilleur de ne la point prononcer. » Thurot, *de la Prononciation française depuis le commencement du seizième siècle* (1881), p. 11-47.

prit, ne doit pas être obtenu sans souci du reste; l'esprit, comme l'oreille, a sa délicatesse et veut être ménagé. Or, il y a des finales qui, tout en donnant satisfaction à l'oreille, choquent l'esprit par de trop fortes différences de signification, d'étymologie et d'orthographe, ou par d'extrêmes négligences, par un air de vulgaire facilité; un goût épuré les réprouve, malgré leur sonorité correcte, et l'on a raison de les proscrire. Ainsi s'expliquent les interdictions suivantes.

« Malgré la ressemblance des consonances, le singulier ne rime pas avec le pluriel dans les noms, dans les adjectifs ou dans les verbes, ni la seconde personne des verbes avec un autre mot qui ne prend pas d'*s* à la fin. Par conséquent, *arme*, *larmes; dard*, *étendarts;* tes *charmes*, il *alarme; pardon*, *cédons*, sont des rimes vicieuses. — En général, un mot sans *s* finale ne rime pas avec un mot terminé par une *s*, un *z* ou un *x : témoin*, *moins; accord*, *corps; lieu*, *mieux; vers*, *découvert*, sont de fausses rimes; mais l'on fera bien rimer *doux* avec *nous*, *ordonnés* avec *entrainez*. Le *t*, le *d* et le *c*, ou autres lettres placées à la fin d'un mot empêchent la rime avec un mot qui n'aurait pas une de ces lettres, bien qu'elles ne se prononcent absolument point : ne faites donc pas rimer *or* et *sort*, *toi* et *toit*, *fer* et *souffert*, *loin* et *point*, *vœu* et *veut*, *tyran* et *rang*, *Apollon* et *long*, *son* et *sont*, etc. A plus forte raison des désinences en *é* ou *és* ne rimeraient pas avec *er* ou *ers* : *changé* et *verger*, *vengés* et *bergers* seraient de détestables rimes[1]. »

Remarquons, toutefois, que *c* à la fin d'un mot, et *g* à la fin d'un autre mot, ne troublent point la rime; on peut en dire autant de *d* et *t :* pourquoi? parce que *c* et *g*, consonnes presque semblables, d'une origine souvent la même, se prononcèrent pendant longtemps de la même façon à la fin des mots, et parce que *t* et *d*, à cette même place finale, se sont longtemps confondus et ont été pris l'un pour l'autre. Ainsi *talent* ne rime pas avec *milan*, mais il rime avec *grand*, qui s'écrivait autrefois *grant; toit*, qui ne rime pas avec *toi*, rime avec *froid* et *doigt; long*, qui ne rime pas avec *plomb*,

1. Quicherat, p. 35-37.

rime avec *tronc; rang*, qui ne rime pas avec *tyran*, ni avec *parent*, rime avec *sang* et *flanc*. Dans certains mots, la rime, inexacte au singulier, devient juste au pluriel : *fers* et *soufferts*, *tyrans* et *expirants*, *rangs* et *parents* peuvent rimer ensemble ; ces mêmes mots, au singulier, seraient de mauvaises rimes. Comment s'explique cette dérogation à la règle en faveur du pluriel? La raison, sans doute, en est que l'*s* du pluriel ajoute une ressemblance à ces finales et atténue ainsi la différence qui existe entre elles au singulier. Racine a donc pu dire :

> Par quel charme, oubliant tant de tourments soufferts,
> Pouvez-vous consentir à rentrer dans ses fers?
> (*Andromaque*, I, 1.)

L'ancienne prononciation faisait sonner, à la fin d'un certain nombre de mots, des consonnes qui sont aujourd'hui muettes, comme nous venons de le dire à propos du *c* et du *g;* d'un autre côté l'usage ancien rendait muettes des finales, comme *l, f, s, t, x, z*, qui se font entendre aujourd'hui; aussi trouvons-nous dans nos vieux poètes, et même encore au dix-septième siècle, bien des rimes qui nous semblent fausses, mais qui l'étaient moins alors et se faisaient accepter d'un public accommodant. Sans avoir l'excuse de ces variations du langage et de l'orthographe, beaucoup de poètes dans les temps classiques et dans nos temps modernes, se sont affranchis de la rigueur des préceptes formulés plus haut : la comédie et les genres légers surtout se permettent de fréquentes licences. La Fontaine fait rimer *encor* avec *fort* et *accord*, *Jupiter* avec *désert*, *fer* avec *sert, artisan* avec *opposant, faon* avec *content*, *talon* avec *long*. — Dans Molière, *bouchon* rime avec *je t'en réponds*, *nœud* avec *jeu*, *seing* avec *main, prévenus* avec *Vénus*, *assis* avec *six, phébus* avec *écus*, etc.

Les licences ne sont pas moins fortes, ni moins nombreuses au dix-neuvième siècle. Dans Augier, Ponsard, A. de Musset, V. Hugo, on trouve des rimes telles que celles-ci : *nœud* et *peut*, *soi* et *soit*, *lui* et *fruit*, *hiver* et *vert, tapi* et *tapis, tourné* et *nez*, *remords* et *mort*, etc. Le cas où l'on répugne le moins à négliger et tenir

pour nulles les consonnes finales muettes, est celui où elles sont précédées de voyelles nasales : on fait rimer couramment *témoin* et *point*, *commun* et *emprunt*, *lien* et *vient*, *tien* et *tient*, *insolent* et *sang*, *méchant* et *champ*[1].

Il reste une dernière classe de rimes dont la consonance est régulière et qui cependant sont proscrites comme trop faciles ou trop banales. Elles observent les règles de la versification, mais elles pèchent contre cette loi fondamentale de la composition poétique qui condamne la négligence et la vulgarité. Elles ne sont pas dignes d'entrer dans une œuvre d'art. Par application de ce principe, un mot ne doit pas rimer avec lui-même. Ce ne serait, en effet, que le redoublement d'une rime unique. Mais quand deux mots, semblables par l'orthographe, diffèrent par le sens, ils peuvent rimer entre eux. *Pas* et *point*, particules négatives, riment bien avec *pas* et *point* substantifs.

Les accommodements ne font rien *en ce point*;
De si mortels affronts ne se réparent *point*.
(*Le Cid*, II, III.)

Votre dueil est fini, rien n'arrête *vos pas*;
Vous êtes seul, enfin, et ne me parlez *pas*.
(*Bérénice*, II, IV.)

Le participe *parti* rime bien avec *parti*, substantif; *livre*, volume (*librum*), rime avec *livre*, poids (*libram*); le substantif *nue* (nuée, *nubem*), rime avec le participe *nue* (*nudam*). C'est ce qu'on appelle la rime des homonymes; cette rime est autorisée.

Sont regardés comme des mots semblables ceux qui se terminent par l'addition des mêmes monosyllabes, tels que *je*, *ci*, *là*, etc. De pareilles rimes, à peine tolérées à titre d'exceptions dans les genres voisins de la prose, sont, partout ailleurs, taxées de négligence et réprouvées :

Est-ce que j'écris mal? Et leur *ressemblerais-je?*
— Je ne dis pas cela. Mais enfin, lui *disais-je*...
(*Misanthrope*, I, II.)

1. Tobler, p. 151-154. — Quicherat, p. 370-378. — Souriau, *la Versification de Molière*, p. 154.

Mais quand ces locutions terminées par les suffixes *je, ci, là*, etc., correspondent à des finales de consonance semblable, qui sont dépourvues de suffixes, la rime est correcte, car on ne peut plus lui reprocher de faire rimer le suffixe avec lui-même, comme dans la citation précédente. On peut approuver les deux rimes suivantes :

Cet homme en mon esprit restait comme un prodige,
Et, parlant à mon père : O mon père, lui dis-je...
(V. Hugo, *Feuilles d'automne*, I. — *Souvenir d'enfance*.)

Les adverbes et les pronoms démonstratifs, *voici*, *voilà*, *ceci*, *cela*, *ici* et *là* riment très mal entre eux. Ces mots expriment une idée trop peu précise, et c'est pourquoi ils ne peuvent fournir que de pauvres rimes ; leur désinence prend le caractère vague et banal de l'expression elle-même.

D'autres interdictions complètent celles que nous venons d'énumérer et se justifient par les mêmes raisons. Un substantif ne peut rimer avec le verbe qui en est formé, car il rimerait en quelque sorte avec lui-même. Ainsi les rimes suivantes seraient défectueuses : *arme*, il s'*arme;* le *calme*, il se *calme; offense*, il *offense*, etc. Un mot ne peut rimer avec son composé, ni deux composés ne riment bien ensemble quand il y a une évidente analogie dans leur acception. *Ordre* et *désordre; conduire* et *introduire; jeter* et *rejeter; voir*, *revoir, prévoir; mortel* et *immortel; content* et *mécontent*, etc., seraient des rimes inadmissibles. « Non seulement des mots qui expriment des idées tout à fait analogues, comme *malheur* et *douleur*, ne sauraient rimer ensemble, mais les mots qui expriment deux idées exactement opposées l'une à l'autre, comme *bonheur* et *malheur*, *chrétien* et *païen*, seraient de mauvaises rimes, car la première condition de la rime, pour ne pas fatiguer et endormir, est d'éveiller quelque surprise, et rien n'est si près de l'idée d'une chose que l'idée de son contraire. C'est pour la même raison qu'on doit éviter les rimes avilies par leur banalité, telles que *gloire* et *victoire, lauriers* et *guerriers*, etc.[1] »

1. De Banville, p. 76.

Selon cette même règle, on a blâmé la rime d'*ami* avec *ennemi*, de *jours* avec *toujours*, de *dieu* avec *adieu*.

La rime du mot simple avec ses composés, et de ceux-ci entre eux, est licite quand chacun de ces mots se distingue du mot correspondant par une signification dont la différence est bien marquée. On peut donc faire rimer *front* et *affront*, *penser* et *dispenser*, *prix* et *mépris*, etc. Pour les mots composés qui sont dérivés du grec et dont l'élément final est exactement le même, la rime est permise, car leur forme et leur origine les classent dans les exceptions. Boileau fait rimer *épilogue* avec *prologue*, *hypothèque* avec *bibliothèque*[1].

En résumé, la loi générale, que nous venons d'examiner dans la variété de ses applications, pose en principe que la ressemblance des lettres et de l'orthographe ne suffit pas et qu'il faut avant tout satisfaire l'oreille par l'identité des consonances. Mais il est certains cas particuliers, que nous avons énumérés, où la rime, tout en remplissant cette condition nécessaire, doit être rejetée parce qu'elle ne répond pas aux justes exigences de l'esprit et du goût. Nous sommes ainsi conduits à expliquer la seconde loi principale et à traiter l'importante question de la légitimité des consonances.

§ III

Seconde loi fondamentale de la rime. — La qualité sonore des désinences. — Les conditions d'une bonne rime. — Consonances qui semblent suffisantes et qui ne le sont pas.

« La langue française, dit M. Tobler, rend la rime très facile; mais comme l'homophonie, assez souvent, se réduirait à fort peu de chose, si l'on s'en tenait strictement à la règle de la rime suffisante, il est des cas déterminés où la rime riche doit être exigée, parce qu'alors elle est seule suffisante. » En d'autres termes, par l'effet du peu de sonorité de notre langue, il est cer-

1. Quicherat, p. 22-24. — Tobler, p. 167-169.

taines terminaisons sourdes où la rime, strictement correcte, celle qui ne comprend pas la consonne d'appui, n'est qu'une rime pauvre, et doit être remplacée par la rime riche, qui porte sur la syllabe entière. On peut, au contraire, se dispenser de la rime riche et se contenter de la rime suffisante quand la désinence est pleine et sonore. Les prescriptions que nous allons citer définiront le sens et la portée de cette observation.

Les finales en *é*, *er*, *ée* doivent rimer de toute la syllabe. *Bonté* ne rime pas avec *aimé*, mais il rime avec *cité*, *persécuté;* ce sont aussi des rimes incorrectes que celles de *tombée* avec *frappée*, de *délibérer* avec *exécuter*, de *pleurer* avec *réconforter*, et autres du même genre. La finale en *a*, dans les verbes, doit aussi rimer de toute la syllabe. *Trouva* rime avec *cultiva*, mais non avec *frappa* ou *chercha*, ou *donna*. On admet cependant la rime suffisante dans les noms en *at*, *ats*, à cause de la sonorité de cette désinence et en raison aussi de sa rareté qui rend la rime plus difficile. *Combat* et *attentat*, *débat* et *potentat*, par exemple, sont des rimes correctes.

On exige encore la rime riche dans les finales en *i* et en *u*. *Banni* rime avec *fini*, *puni; sorti* rime avec *parti;* mais ils ne rimeraient ni avec *ami*, ni avec *enseveli*. *Abattu* veut une consonance comme *vertu; rendu* rime avec *perdu* ou *vendu*, mais non avec *résolu*[1]. La raison de ces exigences est évidente. Si ces mots en *é* ou *ée*, en *er* (où l'*r* est muette), en *a*, en *i*, en *u*, ne rimaient pas de toute la syllabe, les rimes ne seraient que des assonances puisqu'elles ne porteraient que sur la voyelle seule et sur aucune consonne. Par une conséquence de ce même principe, les finales en *ié*, *iée*, *ier* demandent une rime équivalente, c'est-à-dire en *yé*, *yée*, *yer*, comme dans ces vers de Racine :

Et dès les premiers pas se laissant *effrayer*
Ne commande les Grecs que pour les *renvoyer*...
— Et de quelque disgrâce, enfin, que vous *pleuriez*,
Quels pleurs par un amant ne seraient *essuyés?*

(*Iphigénie*, ac. I, sc. III; a. II, sc. III.)

1. Quicherat, p. 28-30. — Tobler, p. 159-160.

Faisons observer ici que la règle, qui impose la rime riche pour certaines désinences, admet quelques tempéraments, faciles d'ailleurs à justifier. Si, par exemple, l'*é* final forme à lui seul une syllabe dont le son se distingue nettement du reste du mot, il peut rimer avec un *é* placé dans les mêmes conditions. La rime alors n'est que d'une lettre, mais cette lettre équivaut à une articulation :

Que si, sous Adam même et loin avant *Noé*
Le vice audacieux, des hommes *avoué*, etc.

(Boileau, *Satire X.*)

— Depuis que sur ces bords les dieux ont *envoyé*
La fille de Minos et de *Pasiphaé*.

(Racine, *Phèdre*, a. I, sc. I.)

Dans *la Ciguë*, E. Augier fait rimer correctement *enroué* avec *Danaé*. Il en est de même de la finale *i*, quand cet *i* n'est pas accompagné d'une consonne d'appui, ou quand cette consonne est une *h* qui n'ajoute rien au son de l'*i* :

Cessez de vous troubler, vous n'êtes point *trahi*;
Quand vous commanderez, vous serez *obéi*.

(*Iphigénie*, a. IV, sc. IV.)

La sévérité de la règle s'adoucit encore, pour les finales masculines et féminines, quand l'une des deux rimes est un monosyllabe : la rime simplement suffisante est alors admise dans des cas où elle ne le serait pas si les deux mots placés à la rime étaient polysyllabes : Corneille, Boileau, Racine font rimer correctement *éperdu* avec *fais-tu; rendu* et *pu; vu* et *tribu; cri* et *défi; furie* et *vie*.

Quand les finales en *é, ée* ou *er* sont précédées de deux consonnes dont la seconde est une liquide, *l* ou *r*, comme dans ces terminaisons *blé*, *bré*, *pré, plé*, on permet de ne compter dans la rime que la seconde consonne : la syllabe finale, ainsi diminuée, devient plus facilement une rime riche, ou du moins correcte. Le peu de sonorité des liquides et leur naturelle homophonie expliquent suffisamment cette tolérance.

Sont donc admises les rimes suivantes :

Le sang, de ces objets facile à *s'ébranler*,
Achille menaçant tout prêt à *l'accabler*...
(RACINE, *Iphigénie*, a. IV, sc. I.)

— De monde, de chaos j'ai la tête *troublée*.
Hé ! concluez ! — Venez, famille *désolée*.
(*Les Plaideurs*, a. III, sc. III.)

Quelques théoriciens admettent la rime de la finale *gner* avec la finale *ner* et s'appuient sur ces vers de Racine :

Au bout de l'univers va, cours te *confiner*,
Et fais place à des cœurs plus dignes de *régner*.
(*Bérénice*, a. IV, sc. IV.)

Dans *la Thébaïde*, *régner* rime avec *gêner* (a. V, sc. III) ; dans *Bajazet*, il rime avec *importuner* (a. V, sc. IV). Tobler, non sans raison, condamne cette tolérance, et fait remarquer judicieusement que, dans Racine, *régner* rime bien plus souvent avec *baigner*, *épargner*, *gagner*, *éloigner*, comme aussi le substantif *règne* rime avec *craigne*[1].

La finale *ment* veut pour rime une finale semblable, *tourment*, *ressentiment*, ou la finale équivalente *mant* : *charmant*, *aimant*. Comme les terminaisons *ent* ou *ant* sont très nombreuses dans notre langue, la rime riche est nécessaire dans l'emploi de ces finales. La rime simplement suffisante passerait pour une négligence. On peut faire rimer *éclatant* avec *important; triomphant* et *deffend; lent* et *brûlant; avant* et *vivant; entrant* et *pénétrant; prudent* et *confident*, etc. Mais des rimes comme *priant* et *amant*, *vent* et *brûlant*, *content* et *innocent*, *temps* et *grands* sont des rimes pauvres. En général, il faut rimer richement dans les terminaisons très nombreuses. Les finales en *ir*, *eux*, *eur*, *on*, gagnent beaucoup à rimer de toute la syllabe. Leur sonorité s'accommode, il est vrai, de la rime suffisante ; mais leur grand nombre, en facilitant la rime, impose au poète plus de soin et d'exactitude. On trouve, dans

1. Tobler, p. 159, note 3 et 160. — Quicherat, p. 28-34.

Corneille et Racine, la rime de *désir* ou *plaisir* avec *soupir;* celle de *dédaigneux* avec *honteux*, de *Zénon* avec *raison :* ces consonances médiocres, d'ailleurs fort rares chez les bons poètes, sont dss exceptions qu'il vaut mieux ne pas imiter. *Humeur* rime bien avec *rimeur; doucereux* avec *affreux; raison* avec *saison; venir* avec *souvenir,* etc.; ce sont là, dans ce genre de terminaisons, les exemples à suivre; si la règle n'y interdit pas la rime suffisante, l'usage y prescrit la rime riche. C'est surtout lorsqu'une certaine désinence est peu abondante dans notre langue que la rime suffisante est admise. Corneille et Racine, par exemple, font rimer *signal* et *fatal*, *éternel* et *autel*, *trésors* et *remords*, *tributs* et *vertus*.

La finale en *ès* rime bien avec une désinence pareille, comme *succès, excès*, *procès, agrès*, etc.

Le Tasse, dirait-on, l'a fait avec *succès*.
Je ne veux point ici lui faire son *procès*.
(Boileau, *Art poét.*, ch. III, v. 209.)

Cette rime admet aussi des désinences équivalentes, *aits*, *ais, êts*. On peut faire rimer *succès* avec *essais*, *frais* avec *apprêts*, *traits* avec *près*, etc.

A quoi bon tant d'*apprêts ?*
Du reste, déjeunons, messieurs, et buvons *frais*.
(Boileau, *le Lutrin*, ch. IV, v. 203.)

Dans l'emploi de cette sorte de rimes, il faut éviter de faire rimer un *è* ouvert avec un *é* fermé : *succès* ne rime pas avec *tracés ;* de même *tu sais,* où la diphtongue *ai* équivaut à un *é* fermé, forme une rime incorrecte avec *essais*, où la même diphtongue se prononce comme un *è* ouvert[1].

Les désinences en *ion* ne peuvent former rime qu'avec des désinences contenant cette même diphtongue : *action, fiction, occasion, confusion,* etc.

Dans le vaste récit d'une longue *action*
Se soutient par la fable et vit de *fiction*...
(Boileau, *Art poétique*, ch. III, v. 161.)

1. Quicherat, p. 31-33.

Une simple finale en *on*, comme *raison*, *saison*, ne peut correspondre à la finale *ion*. La sévérité de cette règle n'a rien d'excessif. Dans les désinences en *ion*, cette diphtongue en deux syllabes (*i-on*) ne forme en réalité qu'un même son, où les deux syllabes se confondent, pour ainsi dire, en une seule : une simple désinence en *on* ne donnerait que la moitié du son exigé pour la rime ; l'homophonie nécessaire n'existerait pas.

Dans les désinences féminines, la rime suffisante est plus souvent admise que dans les désinences masculines. Il semble que la syllabe muette, bien qu'elle ne compte pas et sonne peu, prolonge le son de la syllabe accentuée et contribue à l'identité des consonances. Toutefois, l'exemple des poètes classiques n'autorise que la rime riche pour les désinences en *aire* ou *ère*, *ense*, *ie*, *ue*, du moins dans les genres relevés.

Dans certaines terminaisons, une diphtongue peut remplacer à la rime la voyelle simple accentuée : par exemple, *foi* peut rimer avec *loi*, *bien* avec *rien*, *conduite* avec *instruite*, *conduit* avec *nuit*, *rentier* avec *héritier*, etc. Les diphtongues riment donc correctement ensemble, si la désinence est la même.

Tout, s'il est généreux, lui prescrit cette *loi* ;
Mais tout, s'il est ingrat, lui parle contre *moi*.
(Racine, *Britannicus*, I, i.)

Et ce même Néron, que la vertu *conduit*,
Fait enlever Junie au milieu de la *nuit*.
(Id., *ibid.*)

Ce qu'il faut noter, c'est que les diphtongues formées de deux syllabes, comme *prier*, *lier*, *répudier*, etc., peuvent rimer avec une diphtongue d'une seule syllabe lorsque la consonance est la même : ainsi ces trois diphtongues dissyllabiques peuvent rimer avec *héritier*, *rentier*, où les diphtongues sont monosyllabiques, et l'application de cette remarque s'étend à tous les cas semblables.

L'empire vainement demande un *héritier*.
Que tardez-vous, seigneur, à la *répudier* ?
(Id., *Britannicus*, II, ii.)

— Viens voir tous ses attraits, Phœnix, *humiliés*,
Allons. — Allez, seigneur, vous jeter à ses *pieds*.
(Racine, *Andromaque*, II, v.)

Cela s'explique, sans doute, par le fait que la prononciation ne distingue pas les diphtongues dissyllabiques de celles qui sont formées d'une seule syllabe. Les deux syllabes produisent un son unique, semblable à celui des diphtongues monosyllabiques.

Une diphtongue peut rimer aussi avec une finale à voyelle simple. De là, les rimes : *nuire* et *inspire; inquiète* et *jette; fière* et *frère; livre* et *suivre*; *ruine* et *machine; ruine* et *orpheline*, etc.

Que veut-il? Est-ce haine, est-ce amour qui *l'inspire?*
Cherche-t-il seulement le plaisir de leur *nuire?*
(Id., *Britannicus*, I, I.)

— Ah! prince, où courez-vous? quelle ardeur *inquiète*
Parmi vos ennemis en aveugle vous *jette?*
(Id., *ibid.*, I, III.)

Dans ces finales, la voyelle simple, accentuée, de l'une des deux rimes correspond au second élément de la diphtongue qui lui est opposée. Les bons poètes se permettent, à l'occasion, les rimes de cette sorte à peine suffisantes; mais ils évitent de les prodiguer. Elles sont rares, et doivent l'être.

Une des fautes les plus graves qu'on puisse commettre dans l'emploi des rimes, c'est d'assembler deux consonances, dont l'une est un son fermé et l'autre un son ouvert, et dans lesquelles une voyelle longue tonique correspond avec une tonique brève. « La voyelle, dit fort justement M. Guyau, étant le fond même de la rime et ce que l'oreille remarque d'abord, il faut avant tout que la rime offre l'identité des voyelles consonantes[1]. » On est étonné de voir avec quelle facilité d'excellents poètes se permettent, sur ce point si important, des négligences qui sont autant d'incorrections manifestes. Molière fait rimer, par exemple, *rôle* et *parole, frivole* et *drôle, Babylone* et *aune;* dans Racine, *âme* répond à *madame, trace* à *disgrâce, tache* à *lâche, Antigone* à

1. *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, liv. III, p. 322.

trône; on trouve aussi, dans Boileau, *glace* et *disgrâce*, *grâces* et *échasses*, *brûle* et *ridicule*, *organe* et *âne*, etc. D'autres poètes, s'autorisant de ces exemples, ne se font pas scrupule d'accoupler à la rime *homme* et *royaume*, *somme* et *gnôme*, *trompette* et *tempête*, *pôle* et *boussole*, etc.

Juste ciel! Qu'ils sont prompts! Je les vois en *parole :*
Allons nous préparer à jouer notre *rôle.*
(*L'Etourdi*, a. II, sc. II, v. 497.)

— C'est véritablement la tour de *Babylone*,
Car chacun y babille et tout du long de *l'aune.*
(*Tartufe*, a. I, sc. II, v. 164.)

— La guerre a ses faveurs ainsi que ses *disgrâces.*
Déjà, plus d'une fois, retournant sur mes *traces....*
(*Mithridate*, III, I.)

D'Olivet, à ce propos, rappelle la règle formulée déjà par Malherbe : « Une brève ne doit rimer qu'avec une brève, ni une longue qu'avec une longue. Toute la licence qu'on peut prendre ne regarde que les syllabes douteuses[1]. » Ces fausses rimes produisent le même effet, dans l'harmonie poétique, que les fausses notes dans la musique. A les voir si fréquentes chez les poètes classiques du dix-septième siècle, on est porté à croire qu'un certain nombre étaient alors autorisées ou atténuées par l'ancienne prononciation qui, sur plus d'un point, différait de la nôtre. Cela paraît prouvé, du moins pour quelques-unes. Aujourd'hui, ces négligences seraient sans excuse.

La même délicatesse de goût, qui a inspiré les observations précédentes, condamne aussi l'emploi des participes présents à la rime, où, comme dit La Harpe, ils épouvantent l'oreille en remplissant la bouche; elle rejette également les lourdes désinences de certains temps des verbes : celles du prétérit défini au singulier, *il leva*, *il culbuta;* l'imparfait du subjonctif, *aimât*, *aimassent;* les troisièmes personnes du futur, *aimera*, *aimeront*. Ce sont des rimes désagréables, dit Quicherat, après Ménage, qui les blâmait dans Malherbe. Tobler

1. *Remarques sur la langue française*, p. 108. — Souriau, *la Versification de Molière*, p. 19-20.

ajoute : « en les appelant ainsi, on n'a pas essayé de découvrir pourquoi elles nous semblent telles. Elles sont désagréables parce que le charme de la rime consiste en ce qu'elle est une homophonie produite comme *fortuitement* par des mots dont la signification ne fait pas paraître naturelle, à première vue, la présence de cette homophonie exigée pour la rime. » En d'autres termes, il ne faut pas que la première rime annonce trop ouvertement et fasse à coup sûr pressentir la seconde; il faut de l'imprévu, sans contraste trop violent; il faut éviter aussi la pesanteur des désinences[1].

§ IV

Les combinaisons de la rime.

Jusqu'à la fin du seizième siècle, la succession régulière des rimes ou l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines n'était qu'une louable habitude, un mérite particulier de quelques poètes bien inspirés; elle n'était ni un usage constant, ni une loi établie. Dans la forme des vers, comme dans le style, notre ancienne poésie a gardé, jusqu'aux temps classiques, toutes les négligences de l'improvisation et toutes les licences de l'art populaire; le dix-septième siècle, seul, a épuré le vers français, comme dit Boileau, aux rayons du bon sens et du bon goût. On fait honneur à Malherbe de la règle de l'alternance; l'universel réformateur qui, dans la rime, comme en tout, cherchait et imposait la perfection, a définitivement consacré cette loi et vaincu les dernières résistances; mais il est juste de reconnaître que Ronsard, avant lui, avait accompli ce progrès et lui avait donné l'autorité de son exemple. Voici cette règle : une rime masculine ne doit pas être suivie immédiatement d'une rime masculine différente, ni une rime féminine d'une rime féminine différente. Clément Marot dans ses poésies avait encore suivi l'ancien usage en accumulant des rimes différentes, soit féminines, soit masculines, sans se préoccuper de l'alternance régu-

1. Tobler, p. 163. — Quicherat, p. 39, 41.

lière; mais, dans ses *Psaumes*, selon la remarque de Pasquier et de du Bellay, il fut conduit par les exigences de la musique à alterner les rimes.

Bien avant lui, pour des raisons semblables ou par l'inspiration d'un sentiment délicat de l'harmonie, nos anciens chansonniers et les poètes lyriques du douzième et du treizième siècle ont parfois observé cette loi naturelle de l'alternance avec une régularité digne des temps classiques. Ce n'étaient là que des exceptions passagères et d'heureuses innovations toutes personnelles qui ne tiraient pas à conséquence.

Les formes diverses de la combinaison des rimes peuvent se résumer ainsi : on distingue les rimes plates, les rimes croisées, les rimes redoublées, les rimes mêlées, et les tirades monorimes, d'origine fort ancienne, comme on sait. On peut commencer une pièce de vers par une rime masculine ou par une rime féminine; la première rime une fois établie, on adopte l'une des combinaisons que nous venons d'indiquer. Les *rimes plates* sont celles qui se succèdent par couples de deux, alternativement masculines et féminines, comme dans les tragédies classiques. Marmontel a judicieusement apprécié les avantages du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de rimes, l'une plus ferme, parfois un peu dure, l'autre plus douce et plus molle, qui se tempèrent ainsi et se corrigent mutuellement; il a donné, par cela même, la raison de l'alternance. Les *rimes croisées* présentent alternativement un vers masculin et un vers féminin. On donne encore ce nom à deux rimes masculines séparées par deux rimes féminines suivies, ou réciproquement :

Et vous, héros de Salamine,
Dont Thétys vante encor les exploits glorieux,
Non, vous n'égalez pas cette auguste ruine,
Ce naufrage victorieux.

(LEBRUN, *le Vengeur*.)

— Déplorable Sion, qu'as-tu fait de ta gloire?
Tout l'univers admirait ta splendeur,
Tu n'es plus que poussière; et de cette grandeur
Il ne nous reste plus que la triste mémoire.

(*Esther*, I, II.)

Les *rimes mêlées* sont celles où les vers féminins et les vers masculins se succèdent librement, avec variété, en nombre inégal, sous la condition toutefois que les rimes féminines différentes soient séparées par une rime masculine, et, réciproquement, que les rimes masculines différentes soient séparées par une rime féminine, selon les lois générales de l'alternance. Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* nous offrent un bel exemple de *rimes mêlées*. Quand il y a retour ou continuation des mêmes rimes, on les appelle *rimes redoublées*. Ce redoublement des rimes s'emploie à dessein et pour frapper plus vivement l'esprit. Le plus souvent, c'est une des formes naturelles de l'abondance et de l'effusion lyriques, dans les chœurs, les opéras, les dithyrambes; c'est aussi, dans les genres faciles, un pur badinage où brille la verve d'un talent plein de ressources. La répétition de la même rime peut aller jusqu'à la tirade monorime, jadis célèbre sous le nom de *laisse* épique dans nos Chansons de geste[1]; ce n'est plus aujourd'hui qu'un tour de force, qu'une manière de gageure ou de défi qu'on se permet dans les sujets les plus familiers, et qui gagne beaucoup à ne pas se prolonger.

Telles sont les combinaisons ordinaires et régulières de la rime. Il en est d'autres, plus raffinées et plus bizarres, depuis longtemps tombées dans un juste oubli; nous les rappellerons en peu de mots, à titre de curiosités archéologiques.

§ V

Les raffinements et les bizarreries de la rime.

Au moyen âge, la versification comme la poésie, la rime comme l'expression, étaient tour à tour, ou négligées ou alambiquées. On passait de l'extrême licence d'une improvisation diffuse aux laborieuses subtilités

1. *Laisse* est le substantif verbal de *laisser* (en latin populaire *laxare;* d'où *laxa*, laisse). Il signifie « pause, repos », endroit où le récit, dont la « laisse » est une division naturelle, s'arrête un instant, pour continuer ensuite.

d'un travail pédantesque. Ce double caractère est surtout manifeste à l'époque d'épuisement et de décadence, c'est-à-dire au quinzième siècle; c'est là qu'on peut voir s'étaler le luxe puéril des rimes batelées, fratrisées, annexées, concatenées, couronnées, rétrogrades, équivoques, et tout le fatras de logogriphes et d'acrostiches accumulés dans *l'Art de dicter* d'Eustache Deschamps[1], et dans *la Science de rhétorique* d'Henri de Croy. *L'Art poétique français* de Thomas Sibillet a recueilli et résumé toutes ces inventions en 1548 : qu'il nous suffise de donner une idée de la scolastique des lourds beaux esprits qui avaient remplacé les naïfs trouvères de l'époque féodale, et qui s'intitulaient pompeusement « les grands Rhétoricqueurs ». Chercher des phrases nouvelles, a dit un critique moderne, c'est manquer d'idées : torturer le vers pour en tirer des combinaisons de syllabes, c'est trahir l'absolue stérilité du génie poétique. On va voir par quelle fécondité d'inepties prétentieuses les rimeurs de ce temps-là suppléaient à l'absence d'idées et à la pauvreté de l'inspiration.

La rime riche s'appelait (on ne sait trop pourquoi) rime *léonine*, qu'il ne faut pas confondre avec la rime intérieure des vers léonins; elle comprenait, d'ordinaire, les deux dernières syllabes. L'assonance, abandonnée, dit Sibillet, aux poètes de village, s'appelait rime de *goret*. La rime que nous appelons « suffisante » était simplement « la rime ». Venaient ensuite de nombreuses catégories de rimes extraordinaires où le moyen âge poétique avait mis tout le génie de sa décrépitude. La rime *concatenée* répétait au commencement d'une strophe le vers final de la strophe précédente : la pièce entière ne formait ainsi qu'une seule chaîne. La rime *annexée* reprenait au commencement d'un vers la dernière syllabe du vers précédent; la rime *fratrisée* reprenait un mot entier :

> Par trop aimer mon pauvre cœur *lamente:*
> *Mente* qui veut, touchant moi je dis voir (vrai).
>
> (Jean Marot.)

1. *L'Art de dicter et faire chansons*, par Eustache Deschamps, est de 1392 environ; *l'Art et science de rhétorique*, par Henri de Croy, est de 1493 : ce sont deux prosodies en prose.

La rime *couronnée* terminait le vers par deux consonances pareilles. Le vers à double couronne avait deux consonances pareilles à la césure aussi bien qu'à la rime :

Rime couronnée :

La blanche colom*belle*, *belle*.

Rime à double couronne :

Moli*net n'est* sans bruit, ne sans *nom non*.
(MOLINET.)

La rime *emperière*, c'est-à-dire impériale, voulait à la fin du vers trois consonances pareilles. « Cette espèce de couronnée, dit Sibillet, est dite « emperière » parce qu'elle a triple couronne » :

Prenez en gré mee impar*faits*, *faits*, *faits*.
(ID.)

On appelait rime *équivoque* ou *équivoquée* celle où la dernière et même les dernières syllabes d'un vers étaient reprises à la fin du vers suivant dans un sens différent, souvent avec une toute autre orthographe :

En m'ébattant je fais rondeaux *en rime*,
Et en rimant bien souvent je *m'enrime* (je m'enrhume);
Bref, c'est pitié d'entre vous *rimailleurs*,
Car vous trouvez assez de *rime ailleurs*.
(Clément MAROT.)

C'est la rime calembour.

La rime *batelée* faisait rimer la fin d'un vers avec la césure du vers suivant :

Pour ne tomber au damnable *décours* (chute),
En nos jours *courts*, aux bibliens *discours*
Avoir *recours* le temps nous admoneste[1].

Ce qu'on appelle rime *léonine* dans les vers latins du moyen âge s'appelait, en vers français, *rime renforcée*. Dans les vers ainsi rimés, il y a deux consonances sem-

1. *Annonce ou Cry du mystère des Actes des apôtres*, à Paris le 16 décembre 1540. (Frères Parfait, t. II, p. 348.)

blables, l'une au milieu, l'autre à la fin. Témoin cette épître de Lyon Jamet à Clément Marot :

Mais voire*ment*, ami Clé*ment*,
Tout claire*ment* dis-moi com*ment*
Tant et pour*quoi* tu te tiens *coi*
D'écrire à *moi* qui suis à *toi*?...

Il y avait aussi des vers où les césures rimaient entre elles, deux par deux, comme les finales de chaque vers :

Chacun doit *regarder*, selon droit de *nature*,
Son propre bien *garder*, ou trop se *dénature*.

Le vers possédait ainsi deux rimes différentes, l'une au milieu, l'autre à la fin ; les rimes du milieu correspondaient entre elles, et non avec celles de la fin, ce qui équivalait à couper les grands vers d'une même pièce en une suite de petits vers distincts. Ces rimes s'appelaient *rimes brisées*.

La rime *senée*[1] avait lieu lorsque dans un vers ou une suite de vers tous les mots commençaient par la même lettre. On lisait, autrefois, sur la porte du cimetière de Saint-Séverin, à Paris, une inscription, dit Quicherat, qui était composée dans ce système :

Passant, penses-tu pas passer par ce passage
Où pensant j'ai passé?
Si tu n'y penses pas, passant, tu n'es pas sage;
Car, en n'y pensant pas, tu te verras passé.

Nous ne prolongerons pas cette énumération. Nous laisserons de côté « les rimes rétrogrades, les rimes inverses, les rimes disjointes, les vers par contradiction, les vers à réponse, les vers décroissants, les vers monosyllabiques », et ceux qui se terminent, pendant toute une pièce, par la même lettre. La Pléiade, au seizième siècle, rejeta ces « espiceries » du moyen âge, comme elle les appelait dédaigneusement, mais elle eut le tort d'y substituer des innovations malheureuses, telles que les vers baïfins, dont il sera question ailleurs. C'est dans la première moitié du siècle suivant que

1. *Senée*, c'est-à-dire ingénieuse, pleine d'esprit. — Du mot *sen* qui se retrouve dans le composé *forsené* (hors de sens).

s'établirent les règles particulières qui ont donné au vers français une forme constante, que des chefs-d'œuvre ont consacrée.

CHAPITRE II

La césure, l'hémistiche et l'enjambement. — La doctrine classique et ses adversaires.

Définition de la césure et de l'hémistiche. — Examen critique de la loi du repos de l'hémistiche et de la césure fixe. — Résumé des règles particulières et des exceptions. — Différences essentielles entre la césure du vers français et la césure des vers grecs et latins. — De l'enjambement aux principales époques de notre histoire littéraire.

Les nouvelles écoles poétiques qui se sont succédé en France depuis 1830 jusqu'à nos jours non seulement ont respecté la rime, cet élément si essentiel du vers français, mais elles se sont appliquées à lui donner plus de force et d'éclat. Leur préférence pour la rime riche va presque jusqu'à condamner l'emploi de la rime suffisante, qui ne leur suffit plus. C'est ce que le précédent chapitre nous a fait connaître. Il s'en faut qu'elles aient traité aussi favorablement ce qui est la base de toute versification comme de toute musique, le rythme et ses lois. Des innovations successives, de plus en plus hardies, ne tendent à rien moins qu'à le détruire, par la suppression de la césure obligatoire au milieu du vers, et par la liberté laissée à l'enjambement. On peut même dire que si elles attachent tant d'importance à marquer le relief de la rime, c'est parce qu'elles sentent la nécessité de demander à la sonorité des désinences un moyen de réparer ou d'atténuer le trouble et l'affaiblissement de la cadence du vers, résultat le plus certain de la nouvelle poétique.

Etablissons d'abord, avec toutes les particularités de leurs applications, les deux règles classiques sur la césure et sur l'enjambement. Nous signalerons ensuite,

en les appréciant, les tentatives faites dans le cours du siècle pour changer la structure intérieure du vers et pour substituer aux lois générales de la versification le régime nouveau de la liberté personnelle du poète.

§ Ier

La césure fixe et obligatoire. — Le repos de l'hémistiche. — Examen critique de cette loi fondamentale du vers français.

Ces deux mots, hémistiche et césure, ne sont pas entièrement synonymes. La césure est le temps d'arrêt, plus ou moins marqué, et quelquefois plus apparent que réel, qui semble couper par un léger repos de la voix et de l'esprit le mouvement du vers, sous la condition de s'accorder avec le sens et l'allure naturelle de la pensée que le vers exprime. Ce mot, d'origine latine, est un emprunt fait à la prosodie antique par la prosodie française[1]. Boileau en a donné une définition bien connue, qu'il faut savoir comprendre, et dont on ne doit pas exagérer la rigueur :

> Que toujours, dans vos vers, le sens coupant les mots
> Suspende l'hémistiche, en marque le repos.
> (*Art poét.*, ch. Ier, v. 105.)

Cette coupure intérieure, qui suspend l'hémistiche, a pour caractère distinctif d'être fixe et obligatoire : elle doit occuper la même place dans les vers de même espèce, c'est-à-dire après un nombre déterminé de syllabes dont la dernière est accentuée. Tous les vers ne sont pas soumis à l'obligation d'une césure invariable; cette loi s'applique uniquement aux vers qui comptent plus de huit syllabes; les autres en sont affranchis par leur brièveté même. Dans l'alexandrin, la césure obligatoire se place toujours après la sixième syllabe accentuée, et comme elle sépare le vers en deux parties égales, on l'appelle césure de l'hémistiche, mot

1. *Cæsura*, coupure. — Du verbe *cædere*, couper.

d'origine grecque qui signifie « moitié de vers[1] ». Hémistiche a donc un sens moins général que celui de césure : ce terme ne désigne qu'une césure particulière, celle du milieu des vers, appelée aussi « césure médiane ». La césure ordinaire du décasyllabe se place après la quatrième syllabe accentuée.

La règle de la césure obligatoire et du repos placé à l'hémistiche a subi, de notre temps, bien des attaques, et les réclamations qu'elle a provoquées semblent avoir obtenu gain de cause. A notre avis, ses détracteurs se sont presque toujours donné un tort dont ils ne comprennent pas, sans doute, ou ne veulent pas reconnaître la gravité : c'est de ne tenir aucun compte des qualités de souplesse et de variété que possède, malgré cette règle, le rythme du vers classique. De là, des critiques superficielles et des jugements précipités qui aboutissent, en dernier ressort, à une condamnation prononcée de parti pris. On dirait que pour incriminer le vers classique il soit nécessaire de commencer par le parodier. Que lui reproche-t-on surtout? La raideur et la monotonie que lui impose, dit-on, l'immuable temps d'arrêt de la césure fixe; voilà le grief capital, l'irrémissible défaut. Mais on oublie que cette césure médiane n'est pas seule dans le vers, et que l'alexandrin, par exemple, sur qui tombe principalement le reproche, compte deux autres césures, c'est-à-dire une dans chaque hémistiche, qui ajoutent à la cadence régulière du rythme des nuances d'harmonie aussi variées que délicates : ce sont les légères césures produites par les accents mobiles placés sur les syllabes toniques que contient le vers, en dehors de celles qui sont frappées du temps fort à l'hémistiche et à la rime. La place de ces césures et de ces accents secondaires varie sans cesse, au gré du poète, et selon l'inspiration de sa pensée[2].

1. En grec : Ἡμιστίχιον, de ἡμισυς demi, et στίχος, vers, ligne, suite de mots alignés.

2. « Le vers à forme classique exige deux accents rythmiques fixes, l'un placé à la rime, l'autre à l'hémistiche. En outre, il comporte en général deux autres accents mobiles, qui sont déterminatifs du rythme. Ces deux accents secondaires et mobiles peuvent être placés sur l'une des cinq premières syllabes de chacun des deux hémistiches. » Becq de Fouquières, p. 103. — « Ces repos ou césures secondaires tombent le plus souvent sur la deuxième syllabe ou sur la troisième, assez souvent aussi sur la quatrième, plus rarement sur la cinquième ou sur la première. » D'Eichthal, p. 25, 26.

Cette pensée inspirée, suprême régulatrice du rythme, est ondoyante à l'infini : le rythme en doit noter et reproduire les intentions et les mouvements. Aussi, la césure de l'hémistiche n'est-elle pas invariablement une césure forte; il lui arrive assez souvent de n'être qu'une césure faible, et le repos prescrit en théorie ne contient alors, en réalité, qu'une fraction du temps infiniment petite. Le lecteur intelligent reconnaît la place marquée par la césure, pour le temps d'arrêt; il en a le sentiment, mais la voix glisse et n'insiste pas[1]. Il y a plus. On peut remarquer dans nos poètes classiques un certain nombre de vers où l'une des césures mobiles est plus forte que la césure de la sixième syllabe; le sens y veut un repos moins rapide et plus sensible que celui de l'hémistiche. L'accent fixe de la sixième syllabe descend au rang d'accent secondaire. Prenons, entre mille, un exemple dans Racine. Voici le début d'*Andromaque :*

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle,
Ma fortune va prendre une face nouvelle;
Et déjà son courroux semble s'être adouci,
Depuis qu'elle a pris soin de nous rejoindre ici.

Ces vers, lus et scandés comme il convient, nous suggèrent une double observation. Le sens y unit étroitement les deux hémistiches; la césure obligatoire et le repos qui la suit se trouvent, selon la règle, à la sixième syllabe tonique; mais ils sont presque imperceptibles. Chaque vers contient deux accents secondaires, formant deux césures mobiles : l'un est placé dans le premier hémistiche, l'autre dans le second. Ces accents portent sur les mots suivants : *oui, ami, fortune, face; déjà, s'être; depuis, rejoindre.* L'accent du mot *oui* et celui du mot *déjà* ont évidemment plus de force que l'accent de la sixième syllabe dans chacun de ces deux premiers vers, et le temps d'arrêt qu'ils indiquent est plus nettement marqué que le repos de la césure médiane.

1. « Suivant les besoins de l'expression, la voix glisse plus ou moins vite sur la sixième syllabe ou sur la rime; souvent dans la pratique, l'arrêt disparaît presque entièrement. La brièveté de l'arrêt sur l'hémistiche ou sur la rime n'empêche pas de considérer ces deux temps comme des temps forts, base et condition de la structure rythmique du vers alexandrin. » — D'Eichthal, p. 29.

Si le rythme de ces vers, dont l'allure est calme et que n'agite aucun mouvement passionné, présente des nuances si variées, combien cette variété n'est-elle pas plus significative encore dans les endroits où éclate tout le pathétique de la tragédie? Il serait donc facile de multiplier les exemples de ce genre; M. Becq de Fouquières en a rassemblé un nombre considérable emprunté aussi à Racine, et qui est loin toutefois d'épuiser la liste des citations possibles. Nous en détacherons quelques vers, en soulignant les syllabes où se placent un accent secondaire et une césure mobile, et l'on remarquera que ces accents et ces césures mobiles effacent et font presque disparaître l'importance de l'accent fixe et de la césure obligatoire de l'hémistiche :

Je puis *l'aimer*, sans être *esclave* de mon père.
— Ouvrez vos *yeux*, songez qu'*Oreste* est devant vous.
— Quoi! votre *amour* se veut *charger* d'une furie!
— Si je te *hais*, est-il aussi *coupable* de ma haine?
— Toujours *punir*, toujours *trembler* dans vos projets.
— Et *Mardochée* est-il *aussi* de ce festin?
— Roi sans *gloire*, j'irais *vieillir* dans ma famille!
— Crois-*tu* qu'ils me suivraient *encore* avec plaisir[1]?...

Que devient, en regard de tels exemples, ce reproche de raideur et d'uniformité si souvent adressé au vers classique? Ne sommes-nous pas fondés à dire qu'avant d'attaquer la loi de la césure fixe, il convient de l'interpréter sans parti pris, et d'en dégager l'esprit sans être esclave de la lettre[2]? Dans l'art, — qu'on ne l'oublie pas, — tout est nuance et délicatesse. Appliquer à ses lois la rigueur des formules mathématiques serait le pire des contresens. Une poétique ne saurait être une scolastique; les préceptes y sont avant tout des conseils, inspirés par le goût et justifiés par l'expérience. Tout récemment, M. Sully Prudhomme don-

1. Pages 115-121.
2. « La loi du repos de l'hémistiche n'est pas absolue, même dans le vers classique... C'est justement à apprécier, à goûter cette variété, cette irrégularité incessante, qui s'introduit dans la variété même, que consiste l'éducation de l'oreille; irrégularité qui n'influe en rien sur la régularité du phénomène général. » Becq de Fouquières, p. 81-82. — On peut lire aussi d'excellentes remarques, sur la variété des césures de l'alexandrin classique dans les *Eléments de versification française*, publiés par M. L. Crouslé, professeur à la Faculté des Lettres de Paris, p. 33-35. (Eugène Belin, 1897.)

nait la raison de ce partage du vers en deux hémistiches : « C'est, dit-il, une décision instinctive de l'ouïe, prise pour la commodité de la perception et motivée par la force moyenne de la mémoire auditive, qui a limité dans le vers le nombre des périodes fixes. Il a été spontanément borné à deux par le commun usage. Ces deux périodes consécutives, dont se compose la durée totale du rythme régulier, constituent les hémistiches, et forment pour l'oreille un tout, une seule et même perception embrassant à la fois l'impression présente de l'un, et le souvenir encore présent de l'autre. La régularité du rythme plaît par la comparaison spontanée de ces deux éléments dans la perception collective[1]. »

§ II

Les diverses applications de la loi générale de la césure. — Règles particulières et exceptions. — La césure latine et la césure française.

Les règles particulières de la césure ne sont autre chose, sous une forme plus variée et plus précise, qu'une série de conséquences dérivées du principe que nous venons d'établir.

Première règle : *La césure doit toujours tomber sur une syllabe accentuée.* En effet, le temps fort qui frappe la sixième syllabe de l'alexandrin et la quatrième du décasyllabe, et qui détermine à cette place fixe la césure obligatoire et le repos de l'hémistiche, ne peut porter que sur une voyelle tonique : frapper ce temps sur une voyelle atone serait le renversement du principe constitutif de notre versification. Cette syllabe tonique peut être la finale du mot, ou bien une pénultième suivie d'un *e* muet : dans le premier cas, la césure est dite masculine; dans le second, elle est considérée comme féminine :

> Vieus, suis-moi. La sul*tane* en ces lieux se doit rendre;
> Je pourrai cepen*dant* te parler et t'entendre.
>
> (*Bajazet*, I, 1.)

1. *Réflexions sur l'art des vers* (1892), p. 50.

La césure du premier de ces deux vers est féminine; celle du second est masculine.

Il va sans dire que l'*e* muet, qui suit la syllabe tonique de la césure féminine et forme la finale atone du mot, doit toujours être élidé par la voyelle initiale du second hémistiche, comme dans le premier de ces deux vers. D'où il résulte que les mots, où cet *e* muet final est suivi des consonnes *t* ou *s*, ou *nt*, ne peuvent se placer à la césure, parce que l'élision nécessaire devient impossible. Il faut donc s'interdire à la césure ces terminaisons muettes, comme *joies*, *peines*, *larmes*, *viennent*, *parlent*, et autres finales de ce genre : sont exceptées, toutefois, de l'interdiction les terminaisons en *aient*, de l'imparfait de l'indicatif et du conditionnel des verbes, comme *venaient*, *pouvaient*, *chanteraient*, dans lesquelles les trois dernières lettres, supprimées par la prononciation, sont en quelque sorte absorbées dans la totalité de la syllabe et laissent à cette syllabe son caractère de césure masculine.

Crois-tu qu'ils me *suivraient* encore avec plaisir,
Et qu'ils *reconnaîtraient* la voix de leur vizir ?
(*Bajazet*, I, I.)

M. Becq de Fouquières a remarqué que le repos de l'hémistiche est, en général, plus court après les césures féminines, parce qu'il est en partie employé à élider l'*e* muet sur la première voyelle du mot suivant. Ce serait donc une cause de plus qu'on pourrait ajouter à toutes celles qui tempèrent ou font disparaître, comme nous l'avons dit, la monotonie de la césure obligatoire. Suivant une autre observation du même théoricien, les césures masculines et les césures féminines se rencontreraient en nombre à peu près égal chez la plupart des poètes : il y aurait plus d'inégalité dans la versification de Racine, en particulier; la proportion des césures féminines n'y serait que de 15 ou 20 p. 100[1].

On sait qu'au moyen âge l'élision de l'*e* muet à la césure n'était pas obligatoire. On traitait la césure comme la rime; on lui permettait de prendre une syllabe atone de surcroît, formée de l'*e* muet, soit seul,

1. Pages 81, 82.

soit accompagné de plusieurs consonnes, et cette finale, non élidée, ne comptait pas plus dans la mesure du vers que ne compte la finale muette des rimes féminines :

Bons fu li *siècles*, al tens anciénor.
(*Vie de saint Alexis*, début.)

— Franceis *descendent*, a tere se sont mis,
E *l'arcevesques* de Dieu les benëist.
(*Roland*, v. 1137.)

Un vers pouvait donc avoir deux syllabes de plus que son nom ne l'indique, quand il avait à la fois une césure féminine et une rime féminine.

Une telle habitude, très conforme aux libres procédés de la poésie populaire, s'explique en outre par le caractère musical de notre poésie primitive, qui se chantait et ne se lisait pas, et dont le chant était accompagné d'instruments : dans ces conditions, la suppression d'une finale atone à la césure est facile et n'a pas plus d'inconvénients qu'à la rime. L'habitude resta, parce qu'elle était commode, longtemps après que les circonstances qui l'excusaient eurent changé ; elle durait encore au temps de Clément Marot.

C'est un poète flamand de la fin du quinzième siècle, Jean Lemaire, de Belges, qui le premier pensa que cette syllabe surabondante de la césure ne devait pas être tolérée dans les vers, et qui établit la règle moderne[1]. Clément Marot, son élève, Thomas Sibilet, dans son *Art poétique*, de 1548, du Bellay, dans l'*Illustration de la langue française*, en 1553, Etienne Pasquier, dans ses *Recherches de la France*, en 1560, se prononcèrent pour cette réforme, et le seizième siècle, après quelque hésitation, s'y soumit. Il est bien vrai que, même au moyen âge et dès les temps les plus lointains, la loi moderne se trouve appliquée dans certains vers où l'*e* muet qui suit la césure est élidé par la voyelle qui commence le second membre du vers :

Puis li bons *pédre* ad escole le mist...
(*Vie de saint Alexis*, onzième siècle.)

1. Jean Lemaire, poète de talent, dont les vers, à facture sonore et brillante, semblent annoncer Ronsard, naquit à Belges, ville du Hainaut en 1473. — Voir notre *Histoire de la littérature du moyen âge*, t. II. p. 150.

Mais ce sont là des exceptions, des rencontres fortuites; les élisions étaient facultatives. Il paraît, cependant, que dès le quatorzième siècle il y avait des poètes que choquait cette négligence de facture et qui s'appliquaient à la supprimer, du moins dans leurs vers. Sans avoir l'autorité suffisante pour imposer une réforme, ils l'accomplissaient pour leur propre compte, et donnaient l'exemple. C'est ce que semble, en effet, prouver un roman « d'aventures », du quatorzième siècle, *le Brun de la montagne,* publié par M. Paul Meyer en 1875 : sur 3925 vers dont ce roman se compose, il n'y en a que seize où l'élision ne se fasse pas. Si anciennes que puissent être les tentatives de ce genre, c'est au seizième siècle seulement qu'elles ont triomphé.

Le moyen âge se permettait une autre incorrection beaucoup plus grave dans certaines compositions lyriques, par exemple, dans les romances et les chansons : la césure y pouvait porter, au gré du poète, sur une syllabe atone, sur un *e* muet, accompagné ou non d'une consonne :

Douce Da*me,* pour cui plaing et soupir...
La roï*ne* ne fist pas que courtoise...
Esperanc*e* s'en est de moi alée[1]...

Une pareille infraction à l'une des lois les plus essentielles de notre versification ne peut avoir qu'une excuse : l'intervention de la musique. Celle-ci, sans doute, atténuait ou faisait disparaître la dissonance et la disparate que produisaient des syllabes atones accentuées par exception au milieu de vers régulièrement cadencés. Cette césure, on l'appelle *césure lyrique*, parce qu'elle ne se rencontre guère que dans un genre particulier de poésie; partout ailleurs elle se montre rarement, et n'est qu'une faute,

Deuxième règle : *Les mots proclitiques ou d'un faible accent ne doivent pas se placer à la césure.* — On appelle, en grammaire, mots proclitiques ceux qui sont dépourvus d'accents toniques, ou trop faiblement accentués, soit à cause de la place qu'ils occupent, soit par l'effet de leur peu d'importance dans l'expression de la

1. Bartsch, *Chrestomathie*, p. 236, 237. — Tobler, p. 112.

pensée : ils semblent s'appuyer sur le mot suivant; de là, le nom qui leur est donné[1]. Sans avoir un *e* muet à la finale, et tout en ayant une terminaison masculine, ils sont frappés de la même exclusion que les mots qui se terminent par l'*e* muet non élidé. Cette catégorie de mots atones comprend, par exemple, l'article, les adjectifs possessifs et démonstratifs, nombre de pronoms précédant le verbe, ceux-là même qui ont une autre voyelle qu'un *e* muet, la plupart, enfin, des prépositions, des conjonctions et des adverbes monosyllabiques. Voici des vers très modernes où la règle classique n'est pas observée :

L'habilleuse avec des | épingles dans la bouche...
Où l'on jouait sous la | charrette abandonnée...
Et se trouvait à la | hauteur de votre main[2]...

Il est, toutefois, certains adverbes, certaines prépositions et conjonctions dissyllabiques qui peuvent s'admettre à la césure, parce que leur longueur même et leur force expressive les retirent de la classe des proclitiques et en font des mots accentués. Citons parmi ces exceptions : *bientôt*, *sitôt*, *au devant de*, *à travers*, *après*, *malgré*, *autant*, *tandis que*, *ainsi*, *loin*, etc.

Je me jette *au devant* du coup qui t'assassine...
Ajoutez-y *plutôt que* d'en diminuer...
Le feu sort *à travers* ses humides prunelles...
J'y suis encor *malgré* tes infidélités[3]...

Par une raison semblable, nombre de monosyllabes, pronoms, prépositions, adverbes, ordinairement proclitiques et privés d'accent, peuvent être placés à la césure et y marquer le repos de l'hémistiche, lorsque le sens les met en évidence et leur donne un relief particulier; dans ce cas, en effet, ils prennent un accent et forment une syllabe tonique. Ces vers-ci sont donc corrects :

Recevez *le*, nobile chevalier.
(*Charroy de Nismes*, v. 396.)

1. Du grec προκλίνειν, s'appuyer sur, se pencher vers.
2. F. Coppée, *Olivier*, p. 13, 4, 8. — Tobler, p. 134.
3. Corneille, Boileau, Racine. — Quicherat, p. 17, 18.

— L'univers, sachez-*le*, qu'on l'exècre, ou qu'on l'aime,
Cache un accord profond des destins balancés.
(SULLY PRUDHOMME, III, 241.)

Si, dans certaines circonstances, les monosyllabes atones peuvent devenir accentués et former césure, il en est de même, à plus forte raison, quand les mots atones et proclitiques sont des dissyllabes :

Il avait dans la terre une somme enfermée,
Son cœur *avec*, | n'ayant d'autre déduit...
(LA FONTAINE, liv. IV, fable XX.)

Les pronoms personnels, *je, tu, il, nous, vous*, etc., qui le plus souvent précèdent le verbe, sont considérés comme atones, dans leur emploi le plus ordinaire; mais s'ils sont placés après le verbe, et si le sens y insiste assez pour qu'une pause quelconque du discours soit possible après eux, ils prennent un accent et peuvent entrer dans la césure :

Me refuserez-*vous* un regard moins sévère?...
Est-ce là, dira-t-*il*, cette fière Hermione?...
(RACINE, *Andromaque*, act. I, sc. IV; act. II, sc. I.)

La poésie du moyen âge plaçait *je* comme syllabe accentuée à la césure :

Que vous diroie-*je?* retenu sont et pris...
Que vous iroie-*je* plus la chose alongier?...
(*Beuves de Commarchis*, 506, 2343[1].)

La poésie classique considère *je* comme atone dans tous les cas, et ne le place à la césure que s'il doit être élidé :

Etrangère, que *dis-je?* Esclave dans l'Epire.
(*Andromaque*, II, V.)

TROISIÈME RÈGLE : *La césure ne doit jamais être en contradiction avec le sens ou avec la grammaire.* — En d'autres termes, il y a des groupes de mots si étroitement liés par le sens et par la grammaire qu'ils perdent leur signification si on les désunit : il ne faut donc pas

1. Tobler, p. 137-139.

que la césure les sépare. Par exemple, l'article ou l'adjectif possessif ne doit pas être séparé du substantif, ni la préposition ne doit l'être de son complément, ni l'auxiliaire ne doit être détaché du participe qui fait corps avec lui. Il est aussi des alliances de mots qu'il faut respecter, parce qu'elles forment des expressions composées, pour ainsi dire indivisibles, comme *rendre raison, porter ombrage,* etc. La règle condamne des vers tels que ceux-ci :

Ainsi que le vaisseau | des Grecs tant renommé...
Et le jonc qui le bord | des rivières habite...
A l'instant que j'aurai | vu venger son trépas...
Tout ce qui peut vous faire | obstacle à vous sauver[1]...

Ces prescriptions semblent aujourd'hui trop sévères, les poètes contemporains les observent peu. La rigueur de ces règles, qui n'a rien d'excessif, est d'ailleurs adoucie, même dans la doctrine classique, par de nombreuses exceptions, faciles à justifier. Ainsi, la césure peut séparer le substantif de l'adjectif, pourvu que cet adjectif avec son complément ou plusieurs adjectifs accumulés remplissent le second hémistiche. La même remarque s'applique aux participes :

Pousse au monstre, et d'un dard | lancé d'une main sûre...
Goûte-t-il des plaisirs | tranquilles et parfaits?...
S'établit dans un bois | écarté, solitaire...
Qu'il s'en prenne à sa muse | allemande en français[2].

La césure est également légitime après un substantif suivi de la préposition *de*, si le complément de cette préposition suffit à remplir le second hémistiche :

As-tu tranché le cours | d'une si belle vie?...
Commande au plus beau sang | de la Grèce et des dieux...
Il n'est que trop instruit | de mon cœur et du vôtre[3].

1. Régnier, Ronsard, Rotrou, Molière. — Pour rendre plus choquants les défauts qui sont signalés ici, Voltaire a fait à dessein ce mauvais vers :

Adieu. Je m'en vais à | Paris pour mes affaires.

— Quicherat, p. 15 et 16.
2. Racine, La Fontaine, Boileau. — Quicherat, p. 16.
3. Racine. — Quicherat, p. 17. — Tobler, p. 129-130.

La césure est encore irréprochable quand le sujet (autre qu'un pronom) est séparé du verbe; quand le verbe est séparé de son régime; quand l'adjectif ou le participe est séparé de son complément; mais, toujours, et dans tous les cas, sous cette condition que le complément remplisse la deuxième partie du vers :

Je vois que l'*injustice* en secret vous irrite...
Avant qu'on eût *conclu* ce fatal hyménée...
Où me cacher? *Fuyons* dans la nuit infernale...
Dieux! que ne suis-je *assise* à l'ombre des forêts!...
Non, madame, *les dieux* ne vous *sont* plus contraires...
Mes yeux alors, *mes yeux* n'avaient pas *vu* son fils[1].

Les auxiliaires peuvent être dans un autre hémistiche que le participe et l'attribut, pourvu qu'ils ne se trouvent pas à la place précise de la césure :

Et le jour *a* trois fois *chassé* la nuit obscure...
J'ai des savants devins *entendu* la réponse...
Il *fut* de ses sujets *le vainqueur* et le père[2].

Il est d'autres espèces de groupes de mots qui, tout en ne paraissant pas pouvoir être séparés par la césure à cause du rapport étroit qui existe entre eux, souffrent cependant cette séparation, sous cette même condition déjà énoncée plus haut, à savoir qu'aucune autre pause ne soit possible dans le second membre du vers. Tel est le groupe composé d'un verbe auxiliaire et d'un participe passé qui le suit immédiatement, ou bien le groupe composé d'un verbe du mode personnel et d'un infinitif qui le suit immédiatement. On peut donc approuver ;

Et bien, mes soins vous *ont rendu* votre conquête...
C'est ma mère, et je *veux ignorer* ses caprices...
Mes plaintes *ont* déjà *précédé* vos murmures...
Agrippine ne *s'est présentée* à ma vue[3]...

Le principe, dans tous ces exemples, est celui-ci : la césure peut séparer l'une de l'autre même les parties de la phrase qui ont entre elles un étroit rapport, pourvu qu'il ne survienne pas après elle une pause plus forte;

1. Racine, *Athalie*, I, I. — *Phèdre*, IV, VI; I, III; II, I. — *Britannicus*, I, I.
2. Racine, Voltaire. — Quicherat, p. 17.
3. Racine, *Andromaque*, III, II. — *Britannicus*, II, I; I, III.

car, alors, cette pause serait la véritable césure et il serait à craindre que la nature du vers ne fût méconnue, et la cadence légitime du rythme entièrement faussée[1].

Cette réflexion de Tobler explique et justifie toutes les restrictions apportées à la règle, sous le nom d'exceptions, et qui viennent d'être, en dernier lieu, énumérées. Pourquoi la césure peut-elle séparer des catégories de mots qui semblent inséparables, à la condition que la partie séparée remplisse de son développement la seconde moitié du vers? C'est parce que, dans ce cas, aucune autre pause que celle de la césure ne devenant possible, et le vers ayant d'ailleurs besoin d'une pause, quelle qu'en soit la place, le repos de l'hémistiche s'impose, en quelque sorte, si court qu'il soit, comme étant le plus naturel et le plus facile, et la loi du rythme est observée. La césure ainsi obtenue est de celles qu'on désigne sous le nom de césures faibles, par opposition à ces temps d'arrêt nettement marqués qu'on appelle césures fortes : mais ne savons-nous pas et n'avons-nous pas observé déjà, à plusieurs reprises, de combien de degrés peut varier, comme dit Tobler, l'intensité de la césure, et combien il y a de nuances de durée possibles dans le repos de l'hémistiche?

L'inversion, si fréquente en poésie et si favorable au style poétique, contribue aussi, pour sa part, à faciliter dans les groupes de mots étroitement unis la séparation que la césure exige. En effet, elle affaiblit le rapport de ces mots liés par la syntaxe, et elle permet ainsi à la césure de séparer des membres de phrase qui, avec une construction ordinaire, ne pourraient souffrir aucune pause entre eux :

De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux [fruits

est un vers correct, tandis que la césure serait insuffisante avec une transposition des deux membres du vers. Il en est de même de ces deux vers :

Je fuis de leurs respects l'inutile longueur...
Toujours de ma fureur interrompre le cours[2].

1. Tobler, p. 129-131.
2. Racine, *Athalie*, I, I. — *Bérénice*, I, IV. — *Andromaque*, I, I. — Tobler, p. 136-137.

Outre ces libertés que la raison approuve et dont on peut aisément se rendre compte, il est, pour les genres de poésie les plus voisins de la prose, certaines tolérances particulières. On comprend que la comédie, la fable, le conte, l'épître familière, et l'infinie variété des poésies légères s'affranchissent assez souvent des prescriptions étroites auxquelles obéissent les genres relevés et le style soutenu. On y admet des césures, comme des rimes, que la haute poésie doit s'interdire. Dans les temps les plus classiques, la comédie a souvent affaibli et même supprimé, volontairement et de parti pris, la césure, dans le but évident de reproduire sur la scène l'allure naturelle du langage de la vie ordinaire. Qu'on en juge par quelques citations :

Voici le fait. Depuis | quinze ou vingt ans en ça...
Nous sommes renvoyés | hors de cour. J'en appelle...
Le cinquième ou sixième | avril cinquante-six...
... Puis donc | qu'on nous permet de prendre
Haleine, et que l'on nous | défend de nous étendre[1]...

Que d'exemples aussi ne pourrait-on pas citer dans les *Fables* de La Fontaine? En résumé, la prétendue sévérité classique est loin d'être inflexible ; elle se plie aisément aux plus délicates exigences de la pensée et du sentiment, et si absolues que semblent ses prescriptions, le talent vrai est toujours admis à en appeler par d'heureuses audaces. C'est précisément de ces appels, de ces réclamations du talent bien inspiré que se sont formées les nombreuses exceptions qui, à leur tour, ont fait autorité. La plupart des innovations bruyantes dont se vante aujourd'hui la poésie émancipée ne sont au fond, comme nous le verrons bientôt, qu'une exagération des libertés classiques.

Terminons cette explication des règles de la césure en marquant d'un mot la différence essentielle qui existe entre la césure du vers français et celle des vers grecs et latins. Dans les vers métriques[2] de l'antiquité grecque et romaine, fondés sur la quantité longue ou brève des syllabes et non sur le nombre des syllabes et

1. Racine, *les Plaideurs*, I, VII ; III, V.
2. Sur le sens de cette expression, « vers métriques », voir page 22.

sur l'alternance des toniques et des atones, la césure désigne la coupure ou solution de continuité qui se produit à un endroit déterminé du vers par le fait qu'un mot ou un membre de phrase vient à se terminer au milieu d'un pied[1]. Cette coupure n'est pas invariablement placée au même endroit dans les vers de la même espèce : l'hexamètre dactylique, par exemple, ou vers de six pieds, qui ressemble par sa longueur à notre alexandrin, comporte deux sortes de césures. L'une, et c'est la plus fréquente, se place au commencement du troisième pied, c'est-à-dire vers le milieu du vers :

1 2 3 4 5 6
Armă vĭ | rūm qŭe că | nō, Trō | jǣ qūi | prīmŭs ăb | ōrīs.
(VIRGILE, *Énéide*, chant Ier.)

Cette seule césure du troisième pied suffit. Mais l'hexamètre, au lieu de cette seule césure, peut en avoir deux ; elles se placent alors, l'une au commencement du second pied, l'autre au commencement du quatrième : dans cette forme de vers, l'une et l'autre césures sont obligatoires ; l'une des deux, seule, ne suffirait pas. En voici un exemple :

1 2 3 4 5 6
īnfăn | DŪM, rē | gīnă jŭ | bēs rĕnŏ | vārĕ dŏ | lōrēm.
(ID., *ibid.*, chant II, 3.)

La césure moderne, au contraire, s'appliquant à des vers dont le rythme a pour base le nombre fixe des syllabes, et la combinaison des syllabes toniques et des syllabes non accentuées, ne fait aucune coupure dans l'intérieur des mots ; elle en respecte l'intégrité. Si l'on considère uniquement la césure dite obligatoire, elle est une et identique dans tous les vers de la même espèce, et sa place est invariable.

1. Dans la métrique grecque et latine, un pied est une combinaison de plusieurs syllabes longues ou brèves ; le nombre des syllabes varie dans ces combinaisons diverses de longues et de brèves ; le plus souvent il est de deux ou de trois syllabes dans un pied.

§ III

De l'enjambement. — Raisons générales de l'interdire. — Dans quels cas particuliers on peut l'approuver.

L'enjambement est ainsi défini par les traités de versification : « Il y a enjambement ou empiétement d'un vers sur un autre vers, lorsque le sens commence dans un vers et finit dans une partie du vers suivant. » On peut reprocher à cette définition de ne pas marquer avec une netteté suffisante ce qu'il y a d'essentiel et de caractéristique dans l'irrégularité qu'elle veut expliquer. Elle reste à la surface du fait, et n'en signale que l'extérieur. Si, en effet, l'enjambement est blâmable, parce qu'il rejette, d'un vers dans l'autre, une partie de l'expression, ce qu'il y faut surtout condamner, c'est bien moins le rejet en lui-même, considéré au point de vue logique et grammatical, que le désordre produit par ce rejet dans la loi du rythme, et l'atteinte grave portée à la cadence normale de l'un et l'autre vers. Ce prolongement inusité d'une fin de phrase poétique, qui excède la mesure du premier vers pour déborder sur le vers suivant et s'y terminer comme elle peut, fait éclater aussitôt une discordance entre le rythme et le sens : le léger repos qui suit la rime est supprimé par ce rapide passage d'un vers à l'autre ; le temps fort de la dernière syllabe tonique se change en temps faible ; la rime, qui doit clore la combinaison rythmique de chaque vers par sa sonorité et par la pause finale, est comme annulée ; elle perd toute son importance. Le sentiment de l'unité de mesure est déconcerté[1].

D'autre part, cette extension de la période rythmique normale du premier vers, qui vient couper brusquement le second vers ; cette rencontre et ce choc d'une pensée qui finit et d'une autre pensée qui commence, dans une place quelconque d'un premier hémistiche,

1. V. Becq de Fouquières, p. 266, 267, 270.

troublent l'équilibre du second vers, et l'harmonie du distique est entièrement faussée. Aucun de ces effets de l'enjambement n'est indiqué par la définition que nous venons de rappeler. Aussi, en a-t-on proposé une autre plus complète : « Il y a enjambement d'un vers sur le vers suivant, lorsque le rythme et le sens ont ensemble enjambé, c'est-à-dire franchi l'intervalle qui sépare le premier vers du second[1]. » Quelques exemples rendront plus sensible la vérité de ces réflexions. Ils sont empruntés au seizième siècle, c'est-à-dire à une époque où l'enjambement se donnait pleine licence et ne soulevait aucune objection :

Hélas! prends donc mon cœur avecque cette paire
De ramiers que je t'offre. Ils sont venus de l'aire...
Et le banc périlleux, qui se trouve parmi
Les eaux, ne t'enveloppe en son sable endormi...
N'est-ce pas un grand bien, quand on fait un voyage,
De rencontrer quelqu'un, qui, d'un pareil courage
Veut nous accompagner, et, comme nous, passer
Les chemins, tant soient-ils fascheux à traverser[2]...

La règle classique qui proscrit l'enjambement est donc, elle aussi, comme celle qui impose la césure fixe et le repos de l'hémistiche, une conséquence directe des principes sur lesquels est fondée notre versification. C'est une loi organique, une condition d'existence pour le vers français. Comme l'a dit La Harpe, « nos vers ne peuvent enjamber, parce qu'ils riment. » Chaque vers doit former un sens, sinon complet, du moins satisfaisant, qui permette de marquer un temps d'arrêt à la finale et d'écouter la rime. C'est ce que Tobler appelle « l'indépendance syntaxique du vers ». Voici par quelles raisons ce même savant condamne l'enjambement : « Il est certainement dans la nature du discours que, lorsqu'il est divisé en parties mesurées, ces différentes parties soient en quelque sorte séparables l'une de l'autre par leur contenu, et que le contexte ne

1. Becq de Fouquières, p. 270. — Voici une troisième définition, un peu moins simple, donnée par M. Sully Prudhomme : « En général, l'enjambement est un empiétement fait d'un vers sur le suivant, par une ou plusieurs syllabes que la division spontanée du discours dispute à celle du rythme. » — *Réflexions sur l'art des vers*, p. 82.
2. Ronsard. — Tobler, p. 29.

produise pas des coupures plus considérables que celles que cause la fin du vers; autrement, l'enchaînement voulu du discours risquerait d'être présenté d'une manière insuffisante et de devenir tout à fait méconnaissable. De plus, la rime qui, lorsqu'elle remplit son emploi, permet de reconnaître la fin du vers, est à peine entendue et passe inaperçue quand on passe trop rapidement au vers suivant et qu'on ne peut pas insister sur la finale[1]. »

Boileau a loué Malherbe d'avoir établi et imposé la règle qui interdit l'enjambement :

> Les stances avec grâce apprirent à tomber,
> Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.
> (*Art poétique*, ch. I, v. 137.)

Il serait plus exact de dire qu'il l'a rétablie et formulée. La règle existait au moyen âge, sinon à l'état de précepte, du moins sous la forme d'une habitude constante et d'une pratique générale. Jusqu'au temps des grands « rhétoricqueurs » et de la Pléiade, c'est-à-dire jusqu'à la fin du quatorzième siècle, l'enjambement n'était qu'une exception, une négligence, dans les vers français : la poésie héroïque notamment ne l'a pas connu. Nos anciens poètes, plus rapprochés de l'époque des origines, en gardaient le souvenir et la tradition; ils avaient encore un sentiment très net des circonstances et des conditions toutes spéciales sous l'empire desquelles la versification romane était née et s'était peu à peu formée par de longs essais. Leur instinct poétique et musical les détournait de l'enjambement comme d'un contresens. L'erreur date du quinzième et du seizième siècle, où la plus haute ambition de la muse, comme dit Boileau, était de parler grec et latin en français. Les grécisants et les latinisants multiplièrent à l'envi dans leurs plagiats bizarres les allongements de phrases, les empiètements d'un vers sur un autre vers : ils voyaient là une heureuse imitation des rejets si fréquents dans la

1. P. 23, 24. — « Le fréquent emploi de l'enjambement est dangereux au point de vue de la cadence; il diminue la longueur de l'arrêt sur la rime et supprime ou affaiblit la coïncidence de l'arrêt du sens avec celle-ci. » — D'Eichthal, *du Rythme dans la versification française*, p. 45

poésie grecque et romaine; ils s'en applaudissaient comme de nouvelles beautés dérobées par d'habiles emprunts aux antiques modèles. Ronsard avoue que, dans sa jeunesse, lorsqu'il n'écoutait que l'inspiration naturelle de son génie naissant, il évitait l'enjambement comme une faute; plus tard, devenu savant, il l'a, dit-il, pratiqué à l'exemple de Virgile[1]. L'enjambement a régné tant qu'a duré cette fièvre pédantesque. Au dix-septième siècle l'autorité de Malherbe, soutenue par le goût épuré du public intelligent, a enfin ramené la versification française à l'observance de ses lois primordiales. La réforme, qui s'est alors accomplie, n'était pas une innovation, mais un retour aux vrais principes.

Si sévère qu'elle soit, la règle de l'enjambement souffre plus d'une exception. Les enjambements permis sont de deux sortes; ou bien ils n'ont aucun des inconvénients signalés plus haut; ou bien ils sont prémédités, en vue d'un effet à produire. Cela revient à dire que l'enjambement est autorisé s'il n'est pas une faute, ou s'il est une beauté et devient un mérite.

La première exception, celle qui admet les enjambements sans défaut, est ainsi formulée: « On peut se permettre l'enjambement si l'on a soin d'ajouter aux mots rejetés un développement qui complète le vers. » La formule, à notre avis, serait plus juste et plus précise, si l'on en modifiait ainsi la fin : « ... un développement qui achève le sens et complète le vers. » On approuvera donc les rejets suivants:

C'est ta mère, ta vieille inconsolable mère
Qui pleure, qui jadis te guidait pas à pas.
(A. Chénier, *le Jeune Malade.*)

— Des pasteurs, enfants de cette terre
Le suivaient, accourus aux abois turbulents
Des molosses, gardiens de leurs troupeaux bêlants.
(Id., *l'Aveugle.*)

Pourquoi ces rejets sont-ils irréprochables? C'est parce qu'ils laissent aux vers où ils sont placés leur rythme naturel. Le mot rejeté ne produit dans le second vers du distique aucune solution de continuité: il est

1. Préface de la *Franciade.*

étroitement lié par le sens au reste de la phrase poétique, qui complète le vers. Il n'apporte dans ce vers qu'une légère pause, une césure faible. Par une conséquence de cette heureuse disposition du second vers, la cadence normale du premier n'est en rien déconcertée : la rime garde son importance, elle est suivie d'un repos que rend nécessaire la longueur du développement dont le vers suivant est rempli.

La seconde exception autorise les rejets lorsqu'il y a suspension, réticence, interruption subite dans l'expression de la pensée ou du sentiment. D'ordinaire, ces rejets se présentent surtout dans le style narratif ou descriptif, comme aussi dans les mouvements pathétiques et les éclats de passion. Le plus souvent il en résulte un effet de surprise, parfois de saisissement, qui frappe l'esprit et s'en empare : le désordre du rythme, facilement oublié ou pardonné, est alors un mérite et non un défaut ; car il ajoute, par son irrégularité même, à la vérité d'une situation exceptionnelle :

Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,
Ma fille! En achevant ces mots épouvantables...
(*Athalie*, II, v.)

— Je te perds, une plaie ardente, envenimée
Me ronge; avec effort je respire, et je crois
Chaque fois respirer pour la dernière fois.
(A. Chénier, *le Jeune Malade.*)

Ce que nous avons dit des facilités accordées, pour la césure, à certains genres poétiques, peut aussi s'appliquer à l'enjambement. Placé à propos, et pourvu qu'il n'y ait pas abus, l'enjambement donne au récit, à la description, au discours familier une ressemblance de plus avec la réalité, un air de simplicité aisée et de nonchalance, qui n'est pas sans grâce. La comédie. le conte, la fable, l'épître badine, la satire, les impromptus des vers de société, nous en présentent d'assez fréquents exemples. La Harpe cite avec éloge ceux-ci, qu'il emprunte à Marot et à Voltaire ;

... Bref, le vilain[1] ne s'en voulut aller

1. Epître à François Ier. — Ce « vilain » est le valet de Gascogne qui a volé Marot, et dont voici le portrait bien connu :

Sentant la hart de cent pas à la ronde :
Au demeurant, le meilleur fils du monde...

Pour si petit; mais encore il me happe
Saye et bonnets, chausses, pourpoinct, et cappe.
De mes habits, en effet, il pilla
Tous les plus beaux, et puis s'en habilla
Si justement qu'à le voir ainsi être
Vous l'eussiez pris en plein jour pour son maître...
— Ecoutez-moi, respectable Emilie[1]...
Vous êtes belle; ainsi donc la moitié
Du genre humain sera votre ennemie.
Vous possédez un sublime génie;
On vous craindra. Votre simple amitié
Est confiante, et vous serez trahie...

Au sujet de ces exemples de l'enjambement permis, on a remarqué fort justement que le décasyllabe, souvent employé dans ces genres faciles, se prête mieux au rejet que l'alexandrin. Voici la raison de cette différence. Un rejet a pour effet de lier étroitement le second hémistiche d'un vers au premier hémistiche du vers suivant, où le rejet se place : lorsqu'il s'agit de vers alexandrins, ces deux hémistiches ainsi réunis par le sens et par la disposition des mots, forment eux-mêmes un vers alexandrin ; la succession de plusieurs hémistiches, rattachés l'un à l'autre par une série de rejets, pourrait tromper l'oreille qui croirait entendre des alexandrins non rimés[2]. Cet inconvénient n'est pas à craindre dans les décasyllabes, parce que les deux parties du vers, coupées par la césure fixe, sont de longueur inégale. Un théoricien moderne donne aux amateurs d'enjambements le conseil très judicieux de placer autant que possible l'enjambement sur la première rime du distique plutôt que sur la seconde, comme dans ces vers :

Horace, les voyant l'un et l'autre *écartés,*
Se retourne, et déjà les croit demi domptés.
(*Horace,* III, IV.)

— Près des bois il marchait, faible, et sur une *pierre*
S'asseyait. Trois pasteurs enfants de cette terre...
(A. Chénier, *l'Aveugle.*)

1. Epître sur *la Calomnie,* à Mme du Châtelet.
2. Tobler, p. 28.

En lisant ces vers, l'attention, éveillée par la complication insolite du rythme, trouve une satisfaction dans le son de la seconde rime, de même terminaison, qui vient rétablir la mesure[1]. Un mot de Tobler résume assez bien tout ce développement : « l'enjambement ne doit jamais être qu'une exception. C'est un moyen artistique dont l'effet est tel qu'employé à sa vraie place il dérange la marche régulière du langage poétique, facilement sujette à devenir monotone, et fait paraître plus agréable le retour à une allure plus tranquille[2]. » Telle est aussi l'opinion de M. Sully Prudhomme : « Le rejet n'est nullement destiné à faciliter la besogne du poète. Il doit toujours procéder d'une intention d'art ; ce qui l'autorise, ce n'est pas sa commodité, c'est uniquement sa puissance expressive[3]. »

Au dix-neuvième siècle, une révolution s'est accomplie dans la poétique française. La doctrine classique a été rejetée, non sans dédain, par les nouvelles écoles. Romantiques, Parnassiens et « Décadents » sont d'accord pour s'affranchir des prescriptions et des interdictions de l'ancien code. Qu'on ne se hâte pas d'en conclure que ce qui est abrogé, par l'usage actuel, soit aboli. Si la doctrine classique a perdu de son autorité, elle conserve sa raison d'être et sa valeur. Enfreindre la loi n'est pas l'infirmer. C'est, quelquefois, en démontrer avec plus de force la nécessité,

1. Becq de Fouquières, p. 278.
2. Page 32.
3. Page 80.

CHAPITRE III

Changements introduits dans la structure intérieure du vers français par la suppression de la césure obligatoire et par l'abus de l'enjambement. — Les nouvelles écoles poétiques.

L'évolution du vers français au dix-neuvième siècle. — Ses lointaines origines et ses vraies causes. — Vers de facture romantique dans Racine. — Examen des principales formes du vers romantique dans V. Hugo. — Ressemblances qu'ils conservent avec le vers classique. — Résultats des innovations du romantisme. — Les théories du maître exagérées par ses disciples. — Phase nouvelle de l'évolution. — Le vers « décadent ». — Ce qui le distingue du vers romantique. — Suppression des derniers restes de la forme classique. — Liberté absolue du poète. — Dernier terme de l'évolution.

On cite ordinairement, comme les précurseurs des changements accomplis dans le vers français au dix-neuvième siècle, La Fontaine et André Chénier. Mais il nous semble que La Fontaine, dont le caractère est de rester indépendant jusque dans sa soumission aux usages reçus et aux lois établies, est beaucoup moins un devancier de la poésie moderne qu'un successeur fidèle des poètes du seizième siècle et du moyen âge : ses vers ont gardé les grâces naïves de notre ancienne poésie, dont on peut dire parfois qu'elles sont plus belles encore que la beauté régulière des vers classiques. Ajoutons qu'il a surtout cultivé les genres simples et familiers pour qui la doctrine la plus sévère s'est toujours montrée tolérante et facile. Quant à André Chénier, ses très légères infractions à la règle ne consistent guère qu'en enjambements et en rejets. Comme Ronsard, mais avec une délicatesse de goût qui manquait au chef de la Pléiade, il les prodiguait, surtout dans ses *Elégies* et ses *Idylles*, à l'exemple des Grecs et des Latins; encore faut-il observer que la plupart de ses rejets sont de ceux que la règle admet et que l'exemple des poètes classiques autorise. Il est donc, à vrai dire, un imita-

teur de l'antique bien plus qu'un novateur. Ce qu'il faut voir et reconnaître dans ses hardiesses prudentes, comme dans l'indépendance originale de La Fontaine, ce sont quelques indices, plus ou moins précis, des changements possibles et des progrès désirables : mais la distance est grande entre ces premiers et faibles signes d'émancipation et les causes vraiment déterminantes qui ont enfin donné au mouvement réformateur l'impulsion décisive et sa puissance d'expansion.

Ces causes sont celles-là mêmes qui, dans la première moitié du siècle, ont modifié le goût public, le sentiment du beau dans les arts, le style et l'inspiration, en un mot, le fond et la forme de la poésie. Comment la versification classique serait-elle demeurée seule immuable, seule inviolable, lorsque toutes choses changeaient, lorsqu'une insurrection générale se déclarait contre les formules consacrées et les dogmes littéraires du passé? Et ce n'était pas seulement la littérature, expression du cœur humain, qui revêtait des formes nouvelles, c'était le cœur humain lui-même dont l'état nouveau éclatait en manifestations jusqu'alors inconnues. L'âme agitée des jeunes générations, qui étaient nées et avaient grandi en pleine crise, soit intérieure, soit extérieure, se signalait par des vivacités et des délicatesses de passion que la savante et régulière harmonie des anciens rythmes ne pouvait traduire sans en affaiblir l'originalité. Comment la poésie, qui aspirait à saisir et à peindre ces récents phénomènes de la vie morale, se serait-elle arrêtée aux difficultés que pouvaient lui opposer les lois édictées par Malherbe et Boileau? L'inspiration poétique, rajeunie et transformée, appelait, comme une conséquence directe et un complément nécessaire, la transformation et le rajeunissement de l'ancienne versification. « La passion naïve, dit M. Sully Prudhomme, a des sursauts qui démontent l'appareil de la versification classique; elle a des essors brisés qui s'y dérobent; elle a des élans brusques et brefs, suivis de subits affaissements, des palpitations saccadées, mille secousses qui désarticulent les anneaux de cette chaîne harmonique[1]. »

1. Page 78. — Voir aussi Becq de Fouquières, p. 100-102.

Avant de résumer les phases successives du profond changement qui s'est accompli, au dix-neuvième siècle, dans le vers français, il faut en marquer le point de départ.

§ Ier

Comment s'est faite la transition du mode classique au mode romantique.

C'est une loi de toute évolution, morale, littéraire, ou d'ordre physique, qu'il ne s'y produise aucune solution de continuité entre l'état ancien et l'état nouveau. Un lien, quel qu'il soit, unit les phénomènes qui disparaissent aux phénomènes qui les remplacent. L'histoire des variations de la poétique française ne contredit pas cette vérité générale.

On rencontre, en effet, en plein siècle de Louis XIV, chez les poètes les plus corrects, notamment dans Racine, un assez grand nombre de vers dont la facture, sans rompre de parti pris avec la doctrine classique, s'en écarte sensiblement et déroge au principe fondamental de la césure fixe et du repos de l'hémistiche.

A propos de la césure, nous avons déjà dit que, dans la pure forme de l'alexandrin classique, il y a, outre la césure fixe de l'hémistiche, de légères et mobiles césures déterminées par des accents toniques secondaires, et dont quelques unes, parfois, sont plus fortes et plus marquées que la césure obligatoire [1]. Les vers que nous signalons ici, comme s'écartant du mode classique, ont précisément pour caractère distinctif d'atténuer et presque de supprimer la césure de l'hémistiche et d'en transporter la force aux césures mobiles distribuées dans le reste du vers. Le sens, au lieu de couper les mots, et de suspendre l'hémistiche, comme dit Boileau, permet ou plutôt exige la suppression du temps d'arrêt qui, selon la règle, doit se placer à la césure, au milieu du vers, entre la sixième et la septième syllabe de l'alexandrin. L'accent tonique de la

1. Voir p. 74-77.

sixième syllabe n'est plus qu'un accent peu sensible, et la césure obligatoire est si affaiblie qu'elle s'efface presque entièrement. Il y a discordance évidente entre le sens qui presse l'allure du vers et le précepte qui ordonne de la ralentir au point central du rythme, où se touchent les deux hémistiches. Pour tenir lieu de la césure médiane à peu près supprimée, le vers contient deux autres césures, deux césures mobiles, l'une dans le premier hémistiche, l'autre dans le second ; mais elles s'élèvent d'un degré et se changent en césures fortes. Les deux accents secondaires qui en marquent la place sont érigés en accents principaux, et l'une et l'autre césure détermine un temps d'arrêt. En résumé, au lieu d'une seule césure principale, cette forme particulière en compte deux ; le repos de l'hémistiche est remplacé par les deux pauses qui suivent les césures.

Toutes ces modifications ont pour conséquence nécessaire un changement dans le rythme : le vers n'est plus divisé, comme le veut la règle, en deux hémistiches, mais en trois parties, égales ou non. C'est ce qu'on appelle « la coupe ternaire » en l'opposant à la coupe traditionnelle et fondamentale de l'alexandrin en deux mesures principales, de six syllabes chacune ; cette différence est quelquefois exprimée par une formule mathématique, 4+4+4, au lieu de 6+6. Voici un certain nombre d'exemples de la coupe ternaire dans les vers classiques. Nous y soulignerons les deux syllabes accentuées qui marquent les deux césures suivies d'un temps d'arrêt, ainsi que la finale qui porte l'accent tonique de la rime ; nous indiquerons, en outre, par des traits, les trois divisions du vers ; et comme la répartition des syllabes, entre chacune de ces trois divisions, est souvent inégale, nous tiendrons compte de ces différences et nous distribuerons les citations en groupes distincts[1].

I. Eh bien! mes *soins* — vous ont *rendu* — votre conquête...
Qu'ai-je *trouvé?* — Je vois la *mort* — peinte à vos yeux.
Oui, c'est *Joas* — je cherche en *vain* — à me *tromper*.
II. J'étais *né* — pour servir *d'exemple* — à sa *colère*.
Ce *palais* — retentit en *vain* — de vos regrets.

1. Nous empruntons ces exemples à M. Becq de Fouquières qui en a recueilli un grand nombre dans Racine. — Chap. VI, p. 115-121.

III. Et ce *malheur* — n'est plus *ignoré* — que de *vous?*
Et pourquoi *donc* — en faire *éclater* — le dessein?
IV. Crois-*tu* — qu'ils me suivraient *encore* — avec *plaisir?*
V. Mais quoi *donc?* — Qu'avez-vous résol*u?* — D'*obéir*.
Dieux plus *doux*, — vous n'avez deman*dé* — que ma *vie*.

Les différences qui se remarquent dans le nombre des syllabes dont se composent les trois divisions de chacun de ces vers, ne détruisent ni affaiblissent les ressemblances caractéristiques que tous ces exemples, sans exception, nous présentent[1]. Dans tous existent la coupe ternaire et le mouvement cadencé du rythme qui en résulte, l'effacement de la césure médiane, la suppression du repos de l'hémistiche, et l'équivalence fournie par deux autres césures et deux autres temps d'arrêt. Ces vers, en un mot, sont formés sur le même type.

Eh bien! cette coupe ternaire, avec les conséquences qu'elle entraîne, est, par excellence, la forme du vers romantique.

Que l'on compare à ces vers de Racine, ceux-ci de Victor Hugo et des meilleurs poètes de son école :

On s'*adorait* — d'un bout à l'*autre* — de la *vie*.
Ils se *battent*, — combat *terrible*, — corps à corps.
(V. Hugo.)

— De monde en *monde*, — allant plus *haut*, — plus haut [encore.
(Sully Prudhomme.)

— On *travaillait*, — malgré l'*orage* — et ses *vacarmes*.
(Coppée.)

Entre ces vers modernes et ceux du dix-septième siècle que nous avons cités, les ressemblances de rythme et de facture sont évidentes. On a dit, non sans quelque raison, mais avec un peu d'exagération, que le vers romantique n'est que l'entier développement des libertés du vers classique. Il est cela sans doute, mais il est encore autre chose. Ce qui ne peut être contesté, c'est que la transition d'un mode à l'autre a été facilitée et comme suggérée par la forme hardie, exceptionnelle de certains vers classiques : ces rythmes, émancipés de

1. Ces différences sont exprimées par les formules suivantes : I. 4 + 4 + 4. — II. 3 + 5 + 4. — III. 4 + 5 + 3. — IV. 2 + 6 + 4. — V. 3 + 6 + 3.

266902B

la règle, ont préparé l'oreille aux changements qui, de nos jours, se sont accomplis dans la versification[1].

§ II

Les innovations du romantisme dans la versification française.

Le premier et principal caractère du vers romantique nous est déjà connu : c'est la coupe ternaire, ou la division du vers en trois parties, substituée aux deux hémistiches ; c'est la suppression de la césure médiane fixe et obligatoire, et du repos qui la suit. Les ressemblances que nous venons de signaler, entre les libertés de certains vers classiques et les innovations romantiques, laissent paraître des différences faciles à saisir. Le vers du dix-septième siècle à coupe ternaire n'est qu'une passagère exception dans la constante régularité de la poésie classique : il semble s'écarter de la règle à regret; il la respecte jusque dans son infidélité; toute effacée qu'est la césure médiane, sa place reste marquée, aisément reconnaissable; les deux césures qu'on lui substitue ne présentent rien de heurté ni de saccadé; un art délicat les atténue; elles sont enveloppées et comme emportées dans la souveraine harmonie du développement tout entier.

Très différente est l'allure, la mise en scène du vers romantique. L'exception y devient la règle, ou du moins l'usage courant, une liberté de droit commun. En face du précepte ancien le vers romantique, presque toujours, se donne l'air d'un insurgé qui détrône une tyrannie. Les deux césures de la coupe ternaire ne le divisent pas seulement, elles le scindent, elles le morcellent, et, comme dit Victor Hugo, elles le « disloquent ». Voilà les traits saillants, caractéristiques, que nous présente, en général, la forme extérieure de cette poésie martelée, toute en relief, pleine de gestes et d'attitudes; et c'est ainsi que le romantisme a mis sa

1. Voir Becq de Fouquières, ch. VI, p. 103-115, 136. — D'Eichthal, p. 42. — Sully Prudhomme, p. 79, 80. — Guyau, p. 214.

marque propre, sa forte empreinte sur des innovations dont le vers classique lui avait donné l'exemple.

Pareille remarque s'applique à la mobilité des deux césures et à l'inégale répartition des syllabes entre les trois divisions du vers. Nous avons noté, dans les vers classiques à coupe ternaire, ces deux particularités, dont la seconde est une conséquence de la première : nous les retrouvons l'une et l'autre, mais bien plus marquées, dans le vers romantique, qui est libre de toute contrainte, toujours impatient de multiplier les mouvements et les contrastes. Là, si l'on excepte la rime, il n'est point de syllabe où la césure ne puisse se placer, pour peu que l'exigent l'effet à produire et le désir d'accroître les ressources de l'expression. On a compté que la césure, en changeant de place, peut diversifier en quinze façons différentes le vers romantique. Sans donner ici l'énumération complète de ces différences, nous citerons un assez grand nombre de vers pour qu'il soit facile d'y prendre une idée de cette diversité. Chacun des exemples suivants représente une forme particulière, une variante du type romantique, et les cinq premières de ces formes ressemblent à celles que nous avons observées dans les vers classiques exceptionnels, à coupe ternaire[1].

I. Tantôt des *bois*, — tantôt des *mers*, — tantôt des *nues*.
II. Sur un *trône* — est assis *Ratbert*, — content et *pâle*.
III. Et tout est *fixe*, — et pas un *coursier* — ne se *cabre*.
IV. *Alors*, — dans le silence *horrible*, — un rayon *blanc*.
V. Il *élevait* — au-dessus de la *mer* — son *cimier*[2].
VI. *Durendal* — sur son front *brille*. — Plus *d'espérance*.
VII. Prends le *rayon*, — saisis *l'aube*, — usurpe le *feu*.
VIII. Il est grand et *blond*, — l'autre est *petit* — pâle et *brun*.
IX. Dans l'azur des *cieux*, — hors de *l'ombre*, — et de *l'oubli*.
X. *Semblait* — le bâillement *noir* — de *l'éternité*.
XI. *L'apparition* — prit un brin de *paille*, — et dit.
XII. La *mélodie* — encor quelques *instants* — se *traîne*[3].

1. Pages 98, 99.
2. Cette répartition différente des syllabes dans chacune des trois divisions du vers peut se résumer en chiffres : 4 + 4 + 4. — 3 + 5 + 4. — 4 + 5 + 3. — 2 + 6 + 4. — 3 + 6 + 3.
3. Résumé en chiffres de la répartition des syllabes dans les sept derniers vers de cette citation : 3 + 4 + 5. — 4 + 3 + 5. — 5 + 4 + 3. — 5 + 3 + 4. — 2 + 5 + 5. — 5 + 5 + 2. — 4 + 6 + 2. Tous ces exemples, cités par M. Becq de Fouquières (p. 136-141), sont extraits de *la Légende des Siècles*, de V. Hugo.

A travers ces différences, tout extérieures, du type romantique, le principe fondamental de l'innovation se fait reconnaître; un même signe le rend partout visible: c'est l'infraction à la règle classique sur la césure fixe et le repos de l'hémistiche, infraction voulue, préméditée, définitive. La rupture cependant n'est pas complète entre le vers du nouveau modèle et la doctrine ancienne; un lien subsiste qui l'y rattache encore. Dans le vers purement classique, le premier temps fort se bat sur la sixième syllabe, pourvue d'un accent tonique principal qui détermine la césure fixe et le temps d'arrêt : le vers romantique, en supprimant la césure et le repos, maintient une syllabe accentuée à l'ancienne place de la césure médiane, mais il réduit cet accent affaibli au rôle d'un accent secondaire. Il y a, par conséquent, dans les vers du nouveau type, comme dans ceux du type classique, une sixième syllabe qui est une finale tonique, soit masculine, soit avec désinence muette élidée : d'où il résulte qu'à la rigueur, bien qu'il n'y ait plus à cette place ni césure, ni temps d'arrêt, le temps fort peut toujours se battre sur cette sixième syllabe ; et c'est là, visiblement, un dernier vestige, un débris de la règle abolie, et comme un souvenir de sa longue domination.

Aujourd'hui que la guerre des classiques et des romantiques est éteinte, et qu'un esprit général d'impartialité, et même d'intelligente conciliation, a prévalu sur l'injustice des controverses passionnées, les connaisseurs, qui écrivent sur ces matières, inclinent à diminuer bien plutôt qu'à exagérer la portée des tentatives romantiques; ils sont d'accord pour leur enlever ce caractère de violence subversive que les tenants de l'école classique, dans un premier émoi, dénonçaient avec emportement. Au pessimisme injurieux des réquisitoires d'autrefois a succédé un optimisme approbateur qui insiste de préférence sur les rapports subsistants et les rapprochements possibles entre les deux écoles. On nous fait remarquer que le créateur et le maître souverain du romantisme français, Victor Hugo, tout en modifiant profondément la structure intérieure du vers, n'en a détruit aucun élément organique: il a fortifié la rime, il a doublé la césure en la déplaçant, il a donné

plus d'importance aux accents secondaires et accru, par là, les ressources du rythme. Tous ces changements se concilient avec les lois de la mesure et conservent à la phrase musicale son équilibre. C'est une série de variations introduites dans l'application du principe fondamental de l'harmonie poétique; ce n'est, à aucun degré, un bouleversement[1].

Sans doute, Victor Hugo lui-même, par certains excès de révolte, dépasse quelquefois le but que son génie d'initiateur assignait à sa mission véritable; il semble démentir cette modération dont on lui fait maintenant un mérite; il accepte avec orgueil l'épithète de « révolutionnaire » que ses adversaires lui lançaient à la face; il s'en pare comme d'un trophée; par manière de représailles il redouble et aggrave l'audace de ses projets de réforme, il la brandit comme une menace et un défi[2]. Mais dans la pratique, Victor Hugo s'est montré moins aventureux, moins démolisseur; plus d'une fois le poète a désavoué l'homme du système, et comme on l'a finement observé, « son oreille l'a empêché de faillir là même où sa théorie était en défaut. » Ce n'est donc pas sur d'inévitables écarts, en partie provoqués par les violences de l'opposition, qu'il faut juger une œuvre aussi considérable, mais bien sur ses caractères dominants et sur l'importance de ses résultats. Cette nouvelle et favorable interprétation des tentatives romantiques, très conforme aux tendances actuelles de l'esprit public, se résume en une conclusion que nous ne pouvons adopter sans faire quelques réserves; voici ce mot de la fin : « le vers classique et le vers romantique, si souvent opposés par nos poètes, ne font qu'un; l'alexandrin, tel que l'a conçu Victor Hugo, n'est pas un vers nouveau; c'est le vers classique arrivé à son plein développement, et possédant la plus grande complexité rythmique sans avoir perdu rien de son nombre ni de sa mesure[3]. » Il est impossible, comme on le voit, de supprimer plus radicalement l'ancienne hostilité des deux écoles rivales;

1. Guyau, p. 209, 210. 206, 209, 212. — D'Eichthal, p. 43.
2. *Contemplations*, livres I, VII et XVI.
3. Guyau, p. 214.

ce n'est pas là seulement un traité de paix, c'est une fusion.

Aux pacificateurs, dont la bonne volonté n'est pas dépourvue de bonnes raisons, nous sommes tentés d'adresser un reproche. Ils commettent, ce nous semble, dans cette question de prosodie, une omission qui a sa gravité. Par quel oubli négligent-ils d'examiner si l'abus de l'enjambement, autre innovation romantique, n'a pas jeté quelque désordre dans « le nombre et la mesure » du vers français? L'enjambement est le plus redoutable ennemi de l'harmonieuse régularité du vers; il fait plus que de la troubler, il la détruit. Une césure déplacée, une rime malsonnante ne sont rien au prix de l'effet désastreux produit, dans une tirade poétique, par la lourde secousse d'un rejet maladroit. Or, l'école romantique, à l'exemple de son chef, a usé et abusé de l'enjambement, sans se préoccuper, la plupart du temps, d'en atténuer les inconvénients, sans même y chercher l'occasion de quelque beauté imprévue d'expression, mais simplement par négligence ou pour le plaisir trop évident de narguer la correction du vers classique.

Voici des exemples d'enjambements, empruntés à Victor Hugo, qui donnent aux vers une forme assez incohérente et une allure saccadée, mais qui, cependant, peuvent être admis parce qu'ils ne dérangent pas gravement l'équilibre du rythme :

Devant cette impassible et morne chevauchée,
L'âme tremble et se sent des spectres approchée,
Comme si l'on voyait la halte *des marcheurs*
Mystérieux, que l'aube efface en ses blancheurs.

.. Un long fleuve de sang de dessous ses sandales
Sortait, et s'épandait sur la terre, *inondant*
L'orient, et fumant dans l'ombre à l'occident.

... La sibylle, au front gris, le sait, *et les devins*
Le savent, ces rôdeurs des sauvages ravins[1].

Mais il y a d'autres exemples en nombre plus considérable, où l'enjambement brise le rythme, et, en même

1. Voir Becq de Fouquières et les nombreuses citations rassemblées dans son ch. XIII, p. 273, 277.

temps, porte atteinte à la loi de l'hiatus et de l'élision, ainsi qu'à l'exacte numération des syllabes du vers :

Voilà la chose; elle est toute simple; *ils n'ont eu*
Affaire qu'à ce vieux misérable imbécile.
... Il fit scier son oncle Achmet entre *deux planches*
De cèdre, afin de faire honneur à ce vieillard.
... Soudain, au seuil lugubre apparaissent *trois têtes*
Joyeuses, et d'où sort une lueur de fêtes[1].

Déclarer d'une façon absolue et poser en principe que le vers romantique n'est qu'un vers classique arrivé à son plein développement et, pour ainsi dire, à sa perfection, n'est-ce pas s'avancer beaucoup, ou tout au moins faire preuve d'un optimisme trop conciliant?

Concluons, à notre tour, et résumons notre opinion sur un sujet mal éclairci par tant de controverses. Nous n'assimilerons pas le vers romantique et le vers classique; ils diffèrent trop pour se confondre. Nous dirions volontiers avec M. Legouvé, qui emprunte ce mot à un passage d'*Athalie : ce sont deux puissants dieux*[2]. On peut choisir entre eux et servir l'un ou l'autre : l'essentiel est de bien servir celui qu'on aura choisi. Nous n'hésiterons pas à reconnaître au vers romantique un mérite capital. Par ses ressources nouvelles de variété et de souplesse, il a porté au plus haut degré la puissance des effets de la poésie; il a permis à l'expression de suivre et d'égaler l'inspiration du génie dans ses créations les plus extraordinaires, dans ses fantaisies les plus hasardeuses; il a rendu possible un genre de beautés neuves, imprévues, d'une grâce intime et pénétrante, ou d'un coloris étincelant.

En examinant d'un peu près les heureuses conséquences des libertés du vers moderne, on a pu remarquer et dire, avec un juste sentiment des plus fines nuances, que les beautés qui en résultent ont presque toujours pour cause une association d'idées provoquée par les changements inattendus que le poète introduit dans le rythme : tantôt, c'est l'apparition d'une césure inaccoutumée; tantôt, la suppression de la césure normale et du repos régulier qui frappe l'esprit et le sollicite : il

1. Becq de Fouquières, p. 281-286.
2. Guyau, p. 196. — *Athalie*, a. II, sc. VII.

s'établit alors et se déclare une ressemblance soudaine, une sorte d'assimilation entre l'effet du rythme et l'impression produite par la pensée même du poète ou par l'objet qu'il décrit. « On pourrait, dit M. Combarieu, en puisant dans *la Légende des siècles*, si admirable et si riche à ce point de vue, en citer de nombreux exemples. Dans le vers suivant :

A peine un char lointain glisse dans l'ombre... écoute!

l'effet est double; il tient à la fois à l'accent placé sur la dixième syllabe, qui suspend la phrase comme pour un mouvement d'attention recueillie, et à la suppression de l'arrêt normal après la sixième syllabe : ce dernier arrêt est assimilé ici à un obstacle; sa disparition produit une impression de continuité très douce[1]. »

On peut aussi donner une impression d'abandon, de nonchalance en supprimant à la fois deux repos, celui qui doit suivre la sixième syllabe, et celui qui d'ordinaire se place après la rime :

La douce enfant sourit, ne faisant *autre chose*
Que de vivre, et d'avoir dans la main une rose,
Et d'être *là devant le ciel*, parmi les fleurs.
(*Légende*, etc., *la Rose de l'infante*, t. I, 9.)

Qu'on lise encore cette description du crépuscule et de la nuit tombante, où le rythme s'accorde si bien avec le sentiment qui naît de la poésie même :

... Et tout ce qui planait redescend : plus de bruit,
Plus de flamme; le soir mystérieux recueille
Le soleil sous la vague et l'oiseau sous la feuille.
(*Ibid.*, t. I, 9.)

Lorsque ces nouveautés, d'apparence irrégulière, sont inspirées au poète par une conception originale et forte, lorsqu'elles naissent spontanément d'une impatience de produire des effets inconnus et de briser la contrainte qui s'oppose à l'éclosion de beautés poétiques non réalisées jusqu'alors, il en résulte des créa-

1. Combarieu, *les Rapports de la musique et de la poésie* (1893), p. 263, 264. — Le vers cité est dans *les Feuilles d'automne*, XXXVII, *la Prière pour tous*.

tions heureuses et de précieuses découvertes. Le succès absout l'irrégularité; elle disparaît et se transfigure dans la brillante acquisition due à l'audace d'un talent supérieur. Mais il y a d'autres libertés qui ne procèdent pas de cette haute origine. Il y a les libertés de la négligence, mal déguisée par des allures cavalières; il y a celles de l'impuissance prétentieuse, et celles aussi de la fantaisie sans goût et sans invention qui s'évertue à paraître originale et n'aboutit qu'à l'excentricité. Ce sont les innovations de ce genre qui ont longtemps discrédité les libertés fécondes et retardé l'heure de l'impartialité et de la justice.

L'irrésistible séduction du talent n'a pas seule gagné au romantisme la faveur publique; une autre cause aussi, il faut bien le reconnaître, nous explique sa victoire définitive : c'est le fréquent et très habile emploi que les chefs de cette école, en dépit de leurs visées réformatrices, ont fait du vers purement classique dans leurs poésies. Tout en se moquant, non sans quelque jactance, de ce qu'ils appelaient ses étroites formules, ils se sont bien gardés de le proscrire et d'y substituer, par une préférence exclusive, le vers du nouveau modèle; ils en ont usé très largement, au contraire, et lui ont conservé la place d'honneur, sans craindre de contredire et de réfuter la vivacité de leurs critiques par une adhésion si prolongée, par un respect si manifeste. Ouvrez, pour vous en convaincre et pour prévenir sur ce point toute méprise, quelques-uns des recueils les moins anciens de Victor Hugo, *les Contemplations* ou *la Légende des siècles :* c'est l'alexandrin régulier, l'alexandrin de Malherbe et de Boileau, un peu rajeuni, qui en fait le fond; et dans la plupart des pièces il faut aller loin, avant de rencontrer le vers émancipé, le vers de facture romantique. M. Becq de Fouquières en convient, tout partisan qu'il est des novateurs; il ne cherche pas à diminuer la signification de ce témoignage rendu à la poétique traditionnelle par des adversaires déclarés. « L'existence du vers classique, dit-il, n'est point menacée. Il possède encore une légitime autorité, due au grand éclat qu'il a jeté. Le vers romantique ne l'a pas remplacé, *il s'est glissé dans ses rangs;* car, ce qu'il ne faut pas oublier, dans les œuvres des poètes modernes,

les trois quarts des vers, pour le moins, sont assujettis aux rythmes classiques[1]. »

De ce procédé conciliant, de cette déférence observée à l'égard du vers classique, le romantisme a retiré un double avantage. En même temps qu'il flattait l'amour et le besoin du nouveau, si impérieux en France à certaines époques, il évitait de heurter trop violemment le fond de résistance que la raison, l'habitude, le bon goût aiguisé d'esprit, l'autorité des chefs-d'œuvre, ces protecteurs des règles, opposent dans la masse du public, et surtout dans l'élite éclairée, à l'outrecuidante invasion de trop brusques changements. En tempérant l'innovation par la tradition, il ajoutait un agrément de nouveauté à l'uniforme correction du mode ancien; il mêlait et associait, l'une à l'autre, la règle et la liberté : c'est ainsi qu'il a fait accepter les rythmes réformés dans la compagnie, sinon sous le patronage des rythmes consacrés, et qu'il a pu acclimater et naturaliser en France une versification dont les formes étranges avaient d'abord offensé les délicats. N'est-ce pas là, d'ailleurs, l'ordinaire fortune de ces grands changements, préparés de longue main, bruyamment annoncés, et réalisés impétueusement? Il en sort un état nouveau qui réussit à se maintenir, en s'appuyant sur ce qu'il conserve de l'ancienne situation qu'il prétend remplacer.

§ III

Nouvelle phase de l'évolution du vers français au dix-neuvième siècle. — L'école symboliste ou « décadente ». — Existe-t-il des rapports de filiation entre le vers romantique et le vers décadent? — Principaux traits de la poétique décadente.

Après la violente secousse imprimée par le romantisme à la poétique traditionnelle, on pouvait croire que l'esprit d'innovation, content de son succès, se reposerait sur les résultats obtenus et ne pousserait pas ses

1. Chapitre v, page 102.

entreprises jusqu'aux limites extrêmes où l'on se heurte à l'impossible. « Le vers français, perfectionné par le génie de Victor Hugo, a reçu, dit M. Sully Prudhomme, tout son complément; les éléments essentiels de ce vers ont fourni leur dernier stade d'évolution. » Un autre romantique, disciple du maître avec originalité, Théodore de Banville, s'exprime de même : « Le vers alexandrin, qui a une importance énorme, immense dans la poésie française, a atteint de nos jours toute l'ampleur, toute la souplesse, toute la variété et tout l'éclat dont il est susceptible[1]. » Si plausible que paraisse cette opinion, l'événement n'a pas tardé à prouver que l'espoir d'y rallier l'unanimité des poètes contemporains était illusoire et vain. Il s'est formé, sur le déclin du siècle, de jeunes écoles poétiques, indépendantes du romantisme et plus disposées à le remplacer, en le combattant, qu'à l'imiter. Ces nouveaux venus, ouvriers de la dernière heure, animés à leur tour de la confiance ambitieuse qu'éveillent la perspective du long avenir et l'ardeur des vastes pensées, déclarent insuffisantes les innovations de Victor Hugo et annoncent tout haut, dans leurs préfaces et leurs manifestes, le dessein d'achever radicalement la transformation du vers français. Pour eux, un romantique n'est qu'un « pseudo-classique[2] ».

Jusqu'ici, l'action de ces groupes militants, désignés sous le nom de « symbolistes et de décadents », est demeurée assez obscure, et presque inaperçue du grand public, peu curieux de poésie à cette heure et surtout très froid pour les querelles des docteurs en versification; la renommée des talents distingués, qui se sont produits dans ces régions plus bruyantes que célèbres, n'a guère dépassé l'enceinte des cénacles qui les applaudissent : mais les théories sont moins ignorées que les œuvres, grâce à la critique qui s'est empressée de signaler cette recrudescence de prétentions hardies, ce reverdissement imprévu du parnasse contemporain[3].

1. Sully Prudhomme, *Réflexions sur l'art des vers*, p. 81. — De Banville, *Petit Traité de poésie française*, p. 16.
2. Becq de Fouquières, p. 150.
3. Voir Brunetière, *Essais sur la littérature contemporaine* (1891), p. 133-156, *le Symbolisme contemporain*. — « Les symbolistes, dit M. Brunetière, estiment que le vague et l'imprécis, que le flottant et le fugitif, l'aérien et

Un fait certain ressort clairement de l'ensemble des déclarations publiées, des polémiques courantes et des essais d'application déjà tentés : c'est l'apparition d'un nouveau type du vers français qui se pose et se dessine en face des types connus et acceptés. Nous avions le vers du moyen âge, le vers classique et le vers romantique; à ces trois formes principales, il faut en ajouter une quatrième aujourd'hui, c'est le vers symboliste ou décadent. Mais qu'est-ce que le vers « décadent »? Par quels caractères particuliers se distingue-t-il des formes historiques qui l'ont précédé?

A vrai dire, le vers décadent est né des principes de liberté affirmés par les romantiques, et des dissidences qui se sont manifestées dans leurs rangs lorsqu'après la victoire des théories du maître il s'est agi de les préciser en les appliquant. Là est l'origine première de la poétique des décadents. Comment ceux qui venaient de détruire l'ancien dogmatisme classique auraient-ils pu en établir un nouveau et l'imposer? Même parmi les adeptes les plus éminents et les plus fervents admirateurs du génie de Victor Hugo, l'indépendance individuelle s'est souvent émancipée de l'autorité de ses conseils ou de son exemple; combien d'autres, dans la masse docile et disciplinée, n'ont-ils pas commis l'ordinaire infidélité de l'exagération? Par une secrète logique de transitions insensibles on a été conduit du vers romantique au vers décadent.

Victor Hugo, tout en supprimant la césure médiane et le repos de l'hémistiche dans l'alexandrin, s'était fait une loi de mettre à la sixième syllabe une finale tonique, qui représentait la césure supprimée et en marquait la place. Nombre de romantiques se sont affranchis d'une obligation dont l'importance, si bien comprise par le sens supérieur d'un vrai poète, leur échappait, sans doute; ils ont écarté une gêne qui leur semblait inutile autant qu'importune. Les uns, pour mieux braver la césure classique, ont imaginé de placer au milieu du vers quelque polysyllabe encombrant, dont une moitié

l'impondérable sont une partie de la poésie, et peut-être toute la poésie... Ils cherchent un nouveau vers qui réponde à l'idée qu'ils se font de la poésie même. C'est l'objet et l'ambition de leurs vers polymorphes. » (P. 140, 147, 148.) Cette explication est l'équivalent d'une définition.

finit le premier hémistiche et dont l'autre moitié commence le second ; témoin cet alexandrin de Théodore de Banville :

Elle filait *pensivement* la blanche laine.

Du moins ce vers, qui ne manque ni de sentiment ni d'harmonie, est bien selon le mode romantique ; il en a la coupe ternaire avec la double césure ; et quant au lourd adverbe du milieu, qui forme le tiers du total des syllabes, on est fondé à dire qu'il y est mis à dessein, en vue de produire un effet, et pour mieux rendre la pensée du poète. Par un procédé plus simple, et plus radical dans sa simplicité, d'autres versificateurs, et non des moindres, soit romantiques purs, soit appartenant au groupe des « Parnassiens [1] », ont ôté du vers toute césure, en plaçant aux temps forts des finales atones ou des monosyllabes non accentués, sans que cette forme irrégulière eût pour excuse une intention d'art et fût autre chose qu'un indice de laisser-aller et de négligence :

Comme des spectres nous errons à la lumière...
Et les taureaux et les dromadaires aussi...
Et triomphant dans sa hideuse déraison...
Comme des merles dans l'épaisseur des buissons [2].

La suppression des césures, dans un vers, y supprime le rythme : cette citation le prouve. Or, qu'est-ce qu'un vers dépourvu de rythme? Malgré la rime, ce n'est qu'une ligne de prose. Ces vers, il est vrai, n'existent qu'à l'état d'exception dans les œuvres d'où ils sont extraits ; mais les exceptions mêmes ont l'inconvénient de provoquer et d'autoriser l'imitation.

Ce que les romantiques ont le plus fidèlement retenu et pratiqué des leçons du maître, c'est le soin et la recherche de la rime riche. Cette préférence passionnée, exclusive, pour les sonorités éclatantes est devenue chez beaucoup d'entre eux une monomanie, un fétichisme.

1. L'école dite « Parnassienne » est une fraction de l'école romantique, un rameau du tronc principal. Elle se distingue, en général, par l'éclat de la couleur, par la fermeté du dessin et la précision du style. « Le vers parnassien, a dit M. Brunetière, est dense et sonore comme l'airain. »
2. Leconte de Lisle. — Voir d'Eichthal. p. 41. — Guyau, p. 203.

On ne s'est pas contenté des consonnances formées par deux finales complètes, avec la consonne d'appui; on a recommandé, sinon exigé, des rimes « opulentes et pittoresques », c'est-à-dire celles qui comprennent plusieurs syllabes, même des mots entiers, et nous présentent des désinences extraordinaires, imprévues, pleines de surprises, où l'identité du son contraste avec l'extrême différence du sens [1]. Par une conséquence inévitable, on s'est exagéré l'importance de la rime au point d'y sacrifier tout le reste. « On n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime, dit Théodore de Banville, et ce mot est le seul qui travaille à produire l'effet voulu par le poète. La rime est l'unique harmonie du vers et elle est tout le vers. » Puisque le vers se résume dans une rime, le génie poétique consiste à choisir la rime; la rime n'a pas à s'inquiéter d'être d'accord avec la raison : c'est elle qui est toute raison, comme elle est toute poésie; elle les contient en soi l'une et l'autre et fait corps avec elles. « Trouver la rime est un don surnaturel et divin; l'imagination de la rime est, entre toutes, la qualité qui constitue le poète [2]. »

Ainsi, selon le romantisme de la seconde époque, on naît rimeur, et c'est à ce signe que se reconnaît l'ascendant des vocations véritables, la vertu magique des talents privilégiés, qu'une influence d'en haut a touchés et qui vont à la gloire sous le rayonnement d'une mystérieuse étoile. Rien de plus simple que l'éducation du génie de la rime. Elle tient dans cet unique conseil : meublez votre mémoire d'une large provision de mots. « Je vous ordonne de lire, le plus qu'il vous sera possible, des dictionnaires, des encyclopédies, des ouvrages techniques, traitant de tous les métiers et de toutes les sciences spéciales, des catalogues de librairie et des catalogues de ventes, des livrets des musées, enfin tous les livres qui pourront augmenter le répertoire des mots que vous savez et vous renseigner sur leur acception exacte, propre ou figurée. Une fois votre tête ainsi garnie, vous serez bien armé pour trouver la rime [3]. »

1. Théodore de Banville, p. 48, 56, 57, 75.
2. De Banville, p. 47.
3. *Id.*, p. 73.

Quand l'inspiration a révélé au poète les rimes qui conviennent à son sujet, il reste à les relier, à les ajuster entre elles par des pensées : c'est ce que les anciennes poétiques appelaient dédaigneusement « le remplissage et les chevilles ». Le mot de « chevilles » ne fait pas peur à Théodore de Banville, ni aux théoriciens de son école; loin de l'excuser et de demander sa grâce, ils le relèvent fièrement et l'érigent en précepte. « Dès que le poète s'est rendu compte de ses visions et a choisi ses rimes, tout ce qui n'a pas été trouvé et révélé ainsi, c'est-à-dire la soudure, ce que le poète doit rajouter pour boucher les trous avec sa main d'artiste et d'ouvrier, est ce qu'on appelle les *chevilles*. Il y a toujours des chevilles dans tous les poèmes; ceux qui nous conseillent d'*éviter les chevilles* me feraient plaisir d'attacher deux planches l'une à l'autre au moyen de la pensée, ou de lier ensemble deux barres de fer en remplaçant la vis par la conciliation. Bien plus, il y a autant de chevilles dans un bon poème que dans un mauvais. Toute la différence, c'est que les chevilles des mauvais poètes sont placées bêtement, tandis que celles des bons poètes sont des miracles d'invention et d'ingéniosité. C'est par une ironie à la troisième puissance que Musset a dit, sachant bien qu'il ne serait compris que des initiés :

Le dernier des humains est celui qui cheville.
(*Poésies nouvelles, Après une lecture.*)

Musset a pensé, a voulu dire, a dit pour ceux qui savent lire : « *le dernier des humains est celui qui pose ses chevilles bêtement et qui les rabote mal*[1]. » — Tout dépend de la délicatesse du coup de rabot.

Il peut être intéressant et non déplacé d'emprunter quelques exemples de belles rimes à l'auteur même de ces hardis paradoxes, prodigués avec un brio, avec une verve de sincérité et de belle humeur qui désarmeraient le lecteur le plus classique, et qui du moins ont le mérite de se faire lire jusqu'au bout. Ouvrons l'un de ses recueils poétiques les plus récents, intitulé *Nous tous*[2].

1. De Banville, p. 61, 62.
2. Septembre 1883. — Mars 1884.

Chose étonnante! Dans ce trésor de rimes riches il s'est glissé quelles rimes insuffisantes et de mauvais aloi, où manque l'indispensable consonne d'appui. Toutes les poétiques les approuveraient, mais le *Petit Traité* de M. de Banville les condamne formellement : « sans consonne d'appui, pas de rime, et par conséquent pas de poésie[1]. »

GÉOMÉTRIE

Nous voyons triompher la ligne.
Sort, que de crimes tu perpètres!
Il est fini le chant du cygne :
La parole est aux géomètres.

Voilà, soit dit en passant, une liberté de plus, qui est due au jeune romantisme : suppression de la loi de l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines. Les exemples, d'ailleurs, en sont rares. Cette imperfection exceptionnelle de quelques finales médiocres disparaît sous l'éclat des consonances irréprochables dont toutes les pages du recueil sont remplies.

SÉANCE DE RÉCEPTION A L'ACADÉMIE

C'est là que les faiseurs de vers
Et que les chercheurs de microbes
Peuvent tourner leurs regards vers
Un luxe éblouissant de robes.

La rime riche s'éclipse devant la rime opulente, rime à double et triple couronne, comme l'appelaient les rimeurs du quinzième siècle; celle-ci pâlit à son tour devant la rime à la fois opulente et pittoresque qui met en opposition des polysyllabes entiers dont la signification, très diverse, formant contraste avec l'identité du son, produit un calembour.

TOAST A UN AMI

... Et qu'alors le poète en flamme
Reste orateur;
Mais n'allons pas chez cet infâme
Restaurateur.

1. Page 56.

Dans la poétique de M. de Banville, la rime-calembour est la perfection même, l'idéal réalisé.

Quand le rimeur a pour unique souci de faire un sort à ses désinences et de vérifier le diapason des sonorités, que lui importent la pensée, le style, la place de la césure, le repos de l'hémistiche et toutes les lois protectrices de l'harmonie du vers? Nous savons bien que les amis et les successeurs de Victor Hugo étaient trop vraiment poètes pour suivre jusqu'au bout le prosaïsme des conséquences logiques de leurs paradoxes : ils n'ont rien poussé à l'extrême; ils respectent, en général, l'intégrité des éléments essentiels du vers, classique ou romantique. D'autres sont venus, à leur tour, qui ont pris plus au sérieux ces saillies paradoxales et ces caprices d'irrégularité. Ce qui, chez les romantiques, n'était qu'une fantaisie individuelle et passagère, est devenu chez eux un principe, s'est développé en programme et transformé en système. Les plus anciens exemples du vers décadent sont dus à l'initiative romantique.

M. Sully Prudhomme, dans ses *Réflexions sur l'art des vers*, a fort bien signalé les causes et les origines de cette dernière tentative dont les groupes symbolistes ont pris la direction. C'est, dit-il, l'impatience, naturelle aux jeunes, de faire mieux et autrement que leurs devanciers ; c'est aussi le dessein arrêté de percer à tout prix, malgré l'obstacle redoutable que leur oppose la concurrence des talents établis : voilà d'où est partie la première impulsion. D'autres mobiles moins personnels, et d'un ordre plus élevé, ont poussé les talents nouveaux à rajeunir un instrument d'expression usé sous l'effort de tant de mains habiles et puissantes : on a tourmenté les cordes fatiguées de la lyre française, pour en tirer des sons non encore entendus, au risque de la fausser et de la briser, en déconcertant l'oreille par des vers étranges, inacceptables. De cet ensemble, très mêlé, de vues et d'ambitions particulières, éparses ou concertées, de cet emportement des libertés individuelles, il est résulté, dans les régions où la jeune poésie s'épanouit, un état général d'anarchie. Chaque débutant, en pleine indépendance, rejette l'autorité, quelle qu'elle soit et sous quelque nom qu'elle

se présente, ancienne ou moderne, étrangère au groupe dont il fait partie, ou émanant de l'école même dont il se réclame : il ne relève que de soi et dogmatise pour son compte personnel. « Il fait table rase pour édifier sa chapelle, et se déclare seul en possession de la vérité; mais la formule de ses principes est simplement celle de son tempérament[1]. »

La théorie du vers décadent est donc fondée sur le principe de l'absolue liberté du poète. Ce principe se traduit généralement en un certain nombre de formules qui donnent à ce vers sa marque propre et le distinguent des types antérieurs du vers français. Voici un aperçu de la nouvelle poétique : 1° suppression systématique de la césure et du repos obligatoire, quelle qu'en soit la place; 2° abolition de la règle qui interdit le rejet et l'enjambement; 3° tendance à permettre l'hiatus; 4° suppression du nombre fixe et déterminé des syllabes dans le vers; la longueur du vers peut varier au gré du versificateur; 5° la rime est conservée; mais l'alternance des rimes masculines et des rimes féminines est d'usage libre et non obligatoire. Dans cette théorie, faite de négations, la rime seule subsiste; encore faut-il ajouter que certains groupes la négligent volontiers; ils la suppriment ou la remplacent, comme au moyen âge, par une assonance[2]. Ce qui reste, ce sont des vers sans rythme, des vers « invertébrés », comme dit M. Brunetière, des vers « polymorphes », comme les qualifient leurs auteurs eux-mêmes, et qu'on appellerait plus exactement « amorphes[3] », simples lignes de prose, distinguées entre elles, pour l'œil seul, par la disposition typographique. On écrit, dans la nouvelle école, des vers tels que ceux-ci :

J'ai déchaîné des sangliers parmi les fleurs...
Survient la nuit victorieuse des prestiges...
Toi tu dors, mais ne soupçonnant larmes ni vœux...
Elle songe sous l'ironique crépuscule...
Une sueur diamante ses cheveux lourds...

1. Pages 10-15.
2. « La rime, très distante, ou même tout à fait absente par intermittence, ne joue plus qu'un très faible rôle. » — D'Eichthal, p. 50.
3. *Polymorphes*, à forme changeante. — *Amorphes*, sans forme.

Mais de l'automne renaîtra l'été plus beau...
Toi pour qui le glaive rutile et la nef rame[1]...

Voilà le vers décadent, le type récent du vers français, opposé au vers de Racine et au vers de Victor Hugo. Le triomphe des écoles récentes les plus avancées, dit M. Sully Prudhomme, ne laisserait rien debout de ce qui jusqu'à présent a été considéré comme distinguant, pour l'oreille, les vers de la prose. Dans leurs poèmes, il faut s'en remettre à l'œil pour discerner si un membre de phrase est un vers ou un fragment de prose, selon qu'il est isolé du reste de la phrase et mis en vedette, ou qu'il y demeure incorporé. Ainsi l'évolution historique du vers, après tous les essais progressifs qui ont élaboré cette forme du langage, aboutirait à disloquer et détruire tout à coup son œuvre même au gré de fantaisies individuelles[2]. »

A côté de ces innovations destructives, il y a, dans la poétique de la jeune école une intention de créer quelque chose. Il s'agirait de remplacer le rythme ancien par un nouveau développement des ressources harmoniques de la langue, c'est-à-dire par certaines combinaisons de voyelles ou de consonnes, destinées à produire, sur des points déterminés, de puissants effets d'expression musicale. Si nous comprenons bien la pensée des initiateurs du progrès décadent, cette virtuosité nouvelle consisterait tout simplement dans un emploi plus hardi de ces rappels de sonorité et de ces redoublements de lettres que l'ancienne poétique désignait sous le nom « d'harmonie imitative et d'allitération[3] ». L'aphorisme suivant de l'un des maîtres de la doctrine peut-il avoir un autre sens? « Le vers libre, au lieu d'être comme l'ancien vers, coupé par des césures régulières, doit exister en lui-même par des allitérations de voyelles et de consonnes parentes[4]. » Mais qui ne sait que ces allitérations, ces rencontres et ces répétitions préméditées des mêmes consonnes

1. Voir d'Eichthal, p. 44 et 53. — Guyau, p. 203 et 204.
2. Page 16.
3. L'allitération consiste à répéter ou opposer plusieurs fois la même ou les mêmes lettres. (Du latin *ad* et *litteram;* lettre contre lettre.) — Sur ce mot, voir p. 13.
4. D'Eichthal, p. 49.

et des mêmes voyelles ont toujours été le procedé instinctif des poésies primitives et semi-barbares? Nous l'avons trouvé dans les vers saturniens, au temps de Numa et d'Ancus Martius; on le retrouve à la fin de l'empire dans les cantilènes tudesques qu'on déclamait, en s'accompagnant de la harpe, à la cour des rois et des seigneurs francs du sixième siècle. Un bel esprit de la décadence romaine, l'Italien Fortunat, courtisan de Frédégonde et de Brunehaut, nous a conservé le souvenir de ces élégances germaniques, en s'égayant à les imiter, dans ses distiques latins, pour plaire à des rois qui s'appelaient Childebert et Chilpéric. Voici un court fragment de ces imitations. Il pourrait se passer de traduction; car il s'agit d'apprécier, non ce qu'il dit, mais comment il résonne. C'est le son qui importe, et non le sens.

... Qui caput es capitum, Vir, capitale bonum!
Primus et a primis, prior et primoribus ipsis,
Qui potes ipse potens, quem juvat omnipotens...
Florum flos, florens florea, flore fluens[1]...

Existe-t-il une bien grande différence entre ces allitérations du sixième siècle et celles qui sont devenues « incessantes et souvent fatigantes[2] » chez les nouveaux poètes?

Une *suprême opale*, *opaline* et *pâlie*...
Et la dame, en tristesse, a *cueilli l'ancolie*[3].

Pour faire accepter, en échange du rythme vieilli et détruit, ces « ressources harmoniques, » il faudra d'abord que « les instincts acoustiques » se soient modifiés, et que l'oreille civilisée redevienne barbare; car on ne doit pas oublier qu'une allitération dont on abuse est « parente », comme disent les décadents,

1. *Epître à Childebert II.* — Voir l'*Histoire de la littérature française au moyen âge* (Eugène Belin), t. II, p. 188, deuxième édition. — Traduction libre: « Toi qui es le chef des chefs, Héros, notre bien principal et capital! Tu es le premier, issu des premiers, le premier par dessus les premiers! Tu peux tout, par ta puissance et par l'aide du Tout-puissant. Fleur des fleurs, parterre florissant, inondé de fleurs. »
2. D'Eichthal, p. 49 et 50.
3. *Id.* — L'ancolie désigne l'aquilégie vulgaire (*aquilegia*), dite aussi herbe de lion, ancolie des jardins (Littré).

d'une simple cacophonie. Changer entièrement les habitudes de l'oreille française est une première nécessité qui s'impose. Cela n'est pas pour décourager nos poètes; ils se flattent de vaincre les résistances, et leur confiance dans le succès à venir est fondée sur cet espoir.

Nous reviendrons, un peu plus loin, sur ce sujet. Nous examinerons, dans un chapitre spécial, la question, devenue très importante, de l'assonance et de l'allitération.

CHAPITRE IV

L'élision. — Les règles classiques et les libertés du moyen âge.

Exposé des règles classiques sur l'élision. — L'élision dans l'intérieur des mots et à la fin des mots. — Observation sur l'élision du pronom *le* tonique, devant une voyelle initiale. — Les libertés du moyen âge : l'*e* muet final devant une consonne. — L'*e* muet à l'intérieur des mots. — L'*e* muet final devant une voyelle. — Singularités de l'usage ancien. — Quel était l'effet du *t* étymologique sur l'élision de l'*e* muet final? — L'emploi du *t* euphonique a-t-il été connu du moyen âge?

Il y a deux sortes d'élision : l'une intérieure, l'autre extérieure. La première se fait au milieu même des mots par une contraction ou synerèse[1] qui supprime, dans la prononciation et dans la mesure du vers, un *e* muet précédé d'une autre voyelle ou d'une diphtongue. Exemple :

> Celui qui, suspendant les heures fugitives,
> *Oublierait* que le temps coule encor sur ces rives...
> (LAMARTINE, *Nouvelles méditations*, *Ischia.*)

La seconde élision se produit à la fin d'un mot, lorsque

1. Mot tiré du grec συναίρεσις, substantif verbal de συναιρεῖν, prendre ensemble, ramasser, contracter, resserrer.

l'*e* muet qui termine ce mot rencontre une voyelle qui commence le mot suivant :

> Il s'élèv*e*, il retomb*e*, il renaît, il expire.
> (LAMARTINE, *ibid.*)

Outre l'*e* muet, les voyelles *a* et *i* sont quelquefois élidées à la fin d'un mot; mais, dans le français moderne, l'article *la* et la conjonction *si* sont à peu près les seuls mots où se rencontrent ces élisions : *l'armée, s'il dit.*

Nous allons tout d'abord résumer les règles classiques de l'élision intérieure et extérieure; puis nous placerons en regard de l'usage actuel et correct l'usage ancien.

§ Ier

Règles classiques de l'élision.

1° ELISION A L'INTÉRIEUR DES MOTS. — Cette élision se produit au milieu d'un certain nombre de mots, dérivés pour la plupart du latin classique ou du latin populaire, et dans lesquels se trouve un *e* muet, ayant presque toujours pour origine une voyelle *a* qui appartenait aux mots latins d'où sont sortis ces mots français. Tels sont les substantifs suivants, terminés en *ment*, et qui ne comptent que trois syllabes : *dévouement, dénuement, enjouement, ondoiement, ralliement, aboiement, engouement, reniement, tutoiement, bégaiement, paiement;* tels sont aussi certains substantifs dissyllabiques terminés, en *erie* : *tuerie, crierie, féerie, soierie.* A ces substantifs ajoutons les futurs et les conditionnels de certains verbes : *louerai, prierai, paierai, avouerai, envierai*, dont les trois premiers sont dissyllabiques et les deux derniers n'ont que trois syllabes. En effet, cet *e* muet, ainsi placé, et qui ne se prononce pas, n'augmente en rien le nombre des syllabes du mot : il se fait, nous l'avons dit, une contraction qui réunit cet *e* muet à la voyelle ou à la diphtongue précédente, de manière à les confondre

dans une syllabe unique, sensiblement allongée par cette réunion.

C'est là, tout haut du moins, ce qu'il *n'avouera* pas.
(BOILEAU.)

Notre style languit dans un *remerciement*.
(ID.)

Avant la fin du jour vous me *justifierez*.
(RACINE.)

Que tout autre que lui me *paierait* de sa vie.
(RACINE[1].)

Une contraction du même genre élide ou supprime, dans la prononciation et dans la mesure des vers, l'*e* muet des finales en *aient*, qui appartiennent à certains temps des verbes, et celui de la finale en *ient* du subjonctif pluriel *soient*. Il en est de même pour la troisième personne du pluriel *aient*, dans le verbe *avoir*. Toutes ces finales sont monosyllabiques et, placées à la fin d'un vers, donnent des rimes masculines. C'est ce que nous avons expliqué dans le chapitre premier de cette deuxième partie[2].

L'usage, que la règle autorise pour certains verbes spécialement désignés, peut-il s'étendre par analogie, et s'appliquer à d'autres verbes qui nous présentent des finales semblables où l'*e* muet ne se prononce pas? Pourrait-on, par exemple, transformer en monosyllabes *voient* et *croient* qui se prononcent comme *soient*, et le pluriel *fuient* qui sonne comme le singulier *fuit*? Est-il permis d'y supprimer, par contraction, l'*e* muet dans la mesure des vers? Nous renvoyons également aux observations déjà faites sur cette question dans le même chapitre[3].

Il y aurait, peut-être, quelque sévérité à blâmer comme incorrects les vers suivants, où l'on s'est écarté de la règle en se fondant sur une raison très sérieuse d'analogie :

Tu seras seul aussi, mes laquais ne *voient* rien.
(A. DE MUSSET, *Poésies nouvelles*, 195.)

1. Vers cités par Quicherat, p. 63-64.
2. Page 45.
3. Page 46.

Avant que tu n'*aies* mis la main à ta massue.
(V. Hugo[1].)

2° Élision extérieure : l'*e* muet final devant une voyelle initiale. — Première règle. — Au lieu de se trouver au milieu du mot, comme dans les exemples précédents, l'*e* muet peut être placé à la fin, et y rencontrer la voyelle initiale d'un autre mot. Alors, il y a élision; l'*e* muet final s'efface devant la voyelle qui commence le mot suivant :

Ten*dre* au pauvre qui pas*se* un morceau de son pain.
(Lamartine, *Nouvelles Méditations*, *les Préludes*.)

Dans un vers classique ou moderne, un *e* muet final est nécessairement élidé par la voyelle initiale du mot qui le suit; il ne peut subsister et se maintenir en présence de cette voyelle. Il s'élide même dans des cas où une forte ponctuation sépare les deux voyelles, finale et initiale, ou quand le dialogue s'échange entre divers personnages :

Non, vous dis-*je*, on devrait châtier sans pitié
Ce commerce honteux de semblants d'amitié.
(Molière, *le Misanthrope*, a. I, sc. ii.)

ROXANE

— Achève, *parle*.

BAJAZET

O ciel! Que ne puis-je parler!
(Racine, *Bajazet*, a. II, sc. i.)

L'*h* initiale, quand elle n'est pas aspirée, est assimilée à une voyelle et n'empêche pas l'élision. Mais l'élision n'a pas lieu quand l'*h* initiale est aspirée; cette *h* fait l'office d'une consonne. Voici des vers où l'*h* est tantôt muette, et tantôt aspirée :

La mort vole au *hasard* dans l'*horrible* carrière;
L'un périt tout entier; l'autre sur la poussière,
Comme un tronc dont la *hache* a coupé les rameaux,
De ses membres épars voit voler les lambeaux,
Et se traînant encor sur la terre *humectée*,
Marque en ruisseaux de sang sa trace ensanglantée.
(Lamartine, *les Préludes*.)

1. Vers cités par Tobler, p. 44.

Comme l'*h* aspirée se fait assez peu entendre et ne se distingue pas toujours de l'*h* muette, surtout dans le langage familier, il arrive que les poètes s'y trompent quelquefois, ou du moins ne sont pas empêchés, même par l'*h* aspirée, d'élider l'*e* muet final du mot précédent :

Je meurs au moins sans *être haï* de vous.
(VOLTAIRE, *Enfant prodigue*, a. III, sc. IV.)

DEUXIÈME RÈGLE. — Lorsque l'*e* muet final est précédé, dans le même mot, d'une autre voyelle, qui est tonique, comme dans *épée*, *rue*, *jalousie*, *tue*, *rallie*, *s'écrie*, etc., cet *e* muet ne peut compter pour une syllabe, ni trouver place dans l'intérieur d'un vers, à moins d'être élidé. Il est donc nécessaire de le faire suivre d'un mot qui commence par une voyelle :

O vallons paternels, doux champs, humble chaumière,
Au bord penchant des bois *suspendue* aux coteaux...
Voir les fleurs du vallon sous la *rosée* éclore.
(LAMARTINE, *les Préludes*.)

Par conséquent, des formes plurielles, comme les *épées*, les *rues*, ils *jouent*, ils *tuent*, et autres terminaisons pareilles, où l'*e* muet, protégé par des consonnes, ne peut s'élider, doivent être rejetées de l'intérieur du vers, et ne trouvent place qu'à la fin, en qualité de rimes féminines. C'est cette règle qui défend d'assimiler aux formes monosyllabiques des subjonctifs *aient* et *soient*, ainsi qu'aux terminaisons en *aient* des imparfaits et des conditionnels, les finales en *ent* de certains verbes, qui, dans le corps du mot, sont précédées d'une voyelle tonique, par exemple : *voïent*, *croïent*, *prient*, *supplient*, *rallient*, *crient*, *justifient*, *tuent*, *concluent*, *noient*, *emploient*, etc. Nous avons dit pourquoi il nous semble juste de tempérer la rigueur de la règle par quelques exceptions[1] : mais, selon la doctrine classique, ces finales ne peuvent figurer dans l'intérieur des vers, ni sous forme de dissyllabes, ni contractées en monosyllabes. Aussi a-t-on blâmé avec raison les exemples suivants empruntés à des poètes du dix-septième siècle

1. Pages 45, 46.

qui, se conformant aux habitudes d'une versification surannée et aux usages de la prononciation courante, ont admis dans le corps du vers, et compté pour une syllabe, l'*e* muet final placé après une voyelle tonique, soit seul, soit accompagné de consonnes :

Le droit de l'épée
Justifie César et condamne Pompée.
(CORNEILLE, *Pompée*, a. I, sc. I.)

Comme toutes les deux *jouent* leurs personnages.
(ID., *Suite du Menteur*, a. III, sc. III.)

Les sœurs *crient* miracle.
(ID., *Médée*, a. I, sc. I.)

— *Noyent* le souvenir de leur vieille querelle...
(ROTROU, *Sosies*, a. III, sc. V.)

— La *partie* brutale alors veut prendre empire
Dessus la sensitive.
(MOLIÈRE, *Dépit amoureux*, a. IV, sc. II.)

Ils *croyent* que tout cède à leur perruque blonde.
(ID., *Ecole des Maris*, a. III, sc. VIII[1].)

Molière a dit aussi, à tort :

Mais elle bat ses gens et ne les *paye* point.
(*Le Misanthrope*, a. III, sc. V.)

Le pluriel de ce verbe, écrit et prononcé selon l'usage moderne, *paient*, pourrait, ce nous semble, former un monosyllabe, sur le modèle du subjonctif *aient*, et se placer dans l'intérieur d'un vers. Quant au substantif *paiement*, qui a remplacé « payement », il élide et contracte l'*e* muet qui suit l'*i* tonique, comme *remerciement* et d'autres mots pareils; il est dissyllabique et se place dans le vers, à volonté.

Quand l'*e* muet final forme la syllabe atone d'une rime féminine, peu importe que le vers suivant commence par une consonne; c'est le seul cas où il n'ait pas besoin d'être élidé, même lorsqu'il y a continuité dans le sens. La finale atone d'une rime féminine est une syllabe superflue et qui ne compte pas. Suivie d'une consonne initiale dans le second vers, elle ne

1. Vers cités par Tobler, p. 50.

trouble pas le rythme, parce qu'elle n'entre pas dans la mesure. Elidée ou non, elle reste en dehors.

Vous la verrez, seigneur; Bérénice est *instruite*
Que vous voulez ici la voir seule et sans *suite;*
La reine, d'un regard, a daigné m'avertir
Qu'à votre empressement elle allait consentir.
(RACINE, *Bérénice*, a. I, sc. I.)

Dans l'exclamation *aïe*, l'*e* muet final doit être élidé :

Aïe! aïe! à l'aide! au meurtre! au secours! on m'assomme.
(MOLIÈRE.)

Pour se dispenser de l'élision, les poètes écrivent quelquefois ce mot *ay :*

Ay! ce malheur me rend un favorable office.
(CORNEILLE.)

Il est d'autres mots devant lesquels l'élision de l'*e* muet final ne se fait pas toujours, bien qu'ils commencent par une voyelle. Exemple : *onze*, *onzième*, *ouate*, *oui*. Ces voyelles et ces diphtongues sont en quelque sorte aspirées. Les poètes, lorsqu'ils emploient ces mots, élident ou n'élident pas, selon leur convenance, l'*e* muet final du mot qui précède : c'est une élision facultative. On trouve chez quelques-uns l'*onzième*. Dans ce vers d'Emile Augier, l'élision a lieu devant *onze :*

Plaignons-la. — Non c'est moi qu'il faut plaindre. — Onze, [douze[1].
(*Gabrielle*, a. II, sc. IV.)

Molière, le plus souvent, n'élide pas l'*e* muet devant *oui*, *ouais :*

Querelle? — oui, querelle, et bien avant poussée...
Eh! non, mon *père*. — Ouais? Qu'est-ce donc que ceci?

On pourrait supposer dans ces passages la prononciation dissyllabique *ou-i*, *ou-ais*, encore usuelle au seizième siècle; mais il faut remarquer que partout ailleurs, dans Molière, ces deux mots sont monosyllabes.

1. Tobler, p. 62-63. — Quicherat, p. 61.

Ajoutons qu'il est des cas nombreux où ce poète élide l'*e* muet final dans *oui* et *ouais :*

Notre sœur est *folle*, oui. — Cela croît tous les jours[1].

Tobler cite d'autres exemples, tirés de Molière, qui suggèrent les mêmes remarques et aboutissent à la même conclusion. Vers où l'*e* muet final n'est pas élidé devant *oui :*

Quoi! de ma *fille ?* — Oui. Clitandre en est charmé...
(*Femmes savantes*, a. II., sc. III.)

Vers où l'*e* muet est élidé :

Il n'importe. Qu'entends-*je ?* — Oui, c'est là le mystère...
(*Ecole des Femmes*, a. V, sc. VII.)

3° Observations sur l'élision des pronoms accentués. — Bon nombre de mots et de particules monosyllabiques, pronoms, articles, adverbes, prépositions et conjonctions, atones par nature, deviennent parfois accentués, ou toniques, par position, lorsque la pensée exprimée leur attribue une importance qu'ils n'ont pas le plus souvent. Dans ce cas, s'ils contiennent un *e* final, doit-on l'élider, comme s'ils étaient atones? Assurément non. La voyelle d'une syllabe tonique ne doit jamais être supprimée par l'élision. Ces mots devenus accentués ne peuvent être placés dans le vers que devant un mot commençant par une consonne. Prenons pour exemple le pronom *le*, fréquemment employé en poésie, comme atone et comme accentué. Dans ces deux vers,

Le roi promit alors de le récompenser...
Et ne pouvez-vous pas d'un mot l'exterminer?
(*Esther*, a. II, sc. I.)

le est atone, et se prête à l'élision. Il est accentué dans cet autre vers, et l'*e* final ne pourrait être élidé sans produire un hiatus :

Laissez-*le* s'applaudir d'un triomphe frivole.
(*Ibid.*, sc. II.)

1. Souriau, *la Versification de Molière*, p. 10.

La même remarque s'applique à ces monosyllabes de même espèce, *je*, *te*, *ce*, ordinairement atones, et accentués par exception. Ces pronoms, comme le pronom *le*, lorsqu'ils sont marqués d'un accent tonique, peuvent se placer à la césure :

Eh bien! achève-*le;* voilà ce coup tout prêt.
(ROTROU.)

— Non que pour *ce* de rien moins je le prise.
(PIRON.)

— Je devrais sur l'autel où ta main sacrifie
Te... Mais du prix qu'on m'offre il faut me contenter.
(*Athalie*, a. V, sc. v.)

On n'a pas toujours compris la différence, cependant très sensible, qui existe entre la forme atone et la forme accentuée de ces pronoms; même à l'époque classique, on les a confondues, et il est résulté de cette erreur que des hiatus très choquants ont été commis, involontairement, par d'excellents poètes. En voici quelques-uns :

Mais, mon petit monsieur, prenez-*le* un peu moins haut.
(MOLIÈRE.)

— Du titre de clément, rendez-*le* ambitieux.
(LA FONTAINE.)

— Laissez-*le* au moins ignorer que c'est vous.
(VOLTAIRE, *l'Enfant prodigue*, a. IV, sc. III.)

— Plaignez-*le*, il vous offense, il a trahi son roi.
(ID., *Adélaïde*[1], a. III, sc. III.)

L'ensemble des règles que nous venons d'exposer résume et représente l'usage moderne : un examen rétrospectif fera connaître les libertés qui constituaient l'usage ancien, pendant le moyen âge et jusqu'à la fin du seizième siècle.

1. Tobler, p. 61. — Quicherat, p. 62-63.

§ II

Les libertés de l'élision dans la poésie française, au moyen âge et au seizième siècle.

En ce qui concerne l'élision, l'usage ancien a pour caractère principal d'être variable et indéterminé. Rien, alors, ni en poésie ni en prose, dans la langue ni dans le style, comme dans l'art de versifier, ne pouvait prendre une forme définitive. Les terminaisons étaient incertaines ; l'idiome national, partagé en dialectes, se modifiait sans cesse; d'une province à l'autre, la prononciation des mots différait, comme l'orthographe. La liberté du poète était à l'aise au milieu de l'incohérence générale. Rappelons d'abord que l'*e* muet, qui est la matière ordinaire de l'élision, peut être considéré dans trois positions très distinctes : au milieu ou la fin des mots, devant une consonne, ou devant une voyelle initiale. Attachons-nous à cet ordre que nous avons déjà suivi, et sur chacun de ces trois points examinons l'usage ancien et ses variations.

1° L'*e* MUET A LA FIN DES MOTS DEVANT UNE CONSONNE INITIALE[1]. — Dans la poésie du moyen âge, l'*e* muet à la fin des mots, comme à l'intérieur, forme toujours une syllabe, et cette syllabe compte dans la mesure du vers tout autant que si la syllabe était formée par une voyelle sonore ou par un *é* accentué. Il n'était donc pas nécessaire d'élider cet *e* muet; il pouvait se placer, à tout endroit du vers, devant un mot commençant par une consonne : la syllabe, composée du seul *e* muet, gardait sa valeur. Voici des octosyllabes qui sont corrects et complets, selon l'usage ancien :

> Que compagn*ie* qu'il ëust...
> Ne vos conoistroi*e* des mois...
> Et la plai*e* d'amors empire.
> (*Le Chevalier au Lyon*, v. 2289, 2276, 1375.)

1. Dans la présente section de ce chapitre, nous avons résumé et condensé une partie du savant travail de M. Tobler sur la versification du moyen âge, en nous appliquant à le simplifier et à l'éclaircir.

L'*e* muet forme, ici, la cinquième, ou la sixième, ou la quatrième syllabe. Il en est de même quand l'*e* muet final est accompagné d'une ou de plusieurs consonnes :

Les meslé*es* et les estorz...
Estoi*ent* tuit entalenté[1]...
(*Le Chevalier au Lyon*, v. 2232, 2328.)

Dans le premier vers, l'*e* muet forme la quatrième syllabe ; dans le second, il est à la troisième.

En opposition à cette remarque, d'autres exemples, plus rares il est vrai, nous montrent, dès le quatorzième siècle et même plus tôt, l'*e* muet final contracté avec la voyelle tonique qui le précède, ou tout simplement supprimé, cesser de former une syllabe à part :

Qu'a un autre de li seront baillie*s* les clés[2].
(*Gaufrey*, v. 63.)

Baillies ne compte, ici, que pour deux syllabes ; la finale muette *es* se contracte avec l'*i* tonique. On trouve aussi *iaue* comme monosyllabe; l'*e* muet final est supprimé dans le compte des syllabes de ce vers octosyllabique :

Abati l'*iaue* maisons et caves.
(Barbazan et Méon, ii, 235, 276.)

De même, on trouve de bonne heure, c'est-à-dire dans des manuscrits du treizième siècle, la terminaison *oie* des imparfaits remplacée par *oi*, ou considérée comme monosyllabe quand on lui conserve sa forme ordinaire.

Mais s'il estre pooit, ge voldr*oi* plus privé[3].
(*Poème moral*, Recueil de Paul Meyer, 20, 163.)

Mieus me vor*oie* combatre a lui qu'a cez meschans[4].
(*Hugues Capet*, v. 70.)

1. En français moderne : « Les mêlées et les combats... Ils étaient tous désireux, etc... »
2. « Qu'a un autre que lui seront confiées les clefs. »
3. « Mais, s'il était possible, je le voudrais plus familier. »
4. « Je voudrais combattre contre lui plutôt que contre ces malheureux. »

S'ar*oi*-ge bien mestier en ung aultre regné.
(*Hugues Capet*, v. 182.)

Il me semble que tu n'*oies* goute[1]...
(Jehan BRUYANT, 32 *b*.)

Dans ces vers, l'*e* muet final des terminaisons *oie*, *oies* ne compte pas dans la mesure; chacune de ces terminaisons est monosyllabique.

Nous venons de voir le mot *eaue*, *iaue* employé quelquefois comme monosyllabe dès le treizième siècle; en revanche, nous le voyons employé comme dissyllabe, même au quinzième siècle :

L'eaue benoiste efface tout.
(*Ancien Théâtre français*, I, 157.)

Nous avons dit que le monosyllabe *oi* avait commencé, en plein moyen âge, à remplacer, çà et là, le dissyllabe *oie*, *oye*, dans la terminaison de certains temps des verbes : toutefois, l'ancienne forme dissyllabique se montre encore, au seizième siècle, dans Marot. Ce poète fait rimer *je trouvoye* avec le substantif *la voye*, bien qu'en général il préfère la terminaison *oi*, *ois* dans l'intérieur du vers. L'*Art poétique* de Ronsard, imprimé en 1565, recommande l'emploi des vieux verbes picards, comme *voudroye*, pour *voudroy*, *aimeroye*, *diroie*, *feroie*.

La terminaison en *oient*, de la troisième personne du pluriel de l'imparfait, dont la forme moderne est *aient*, comme *alloient*, *allaient*, *marchoient*, *marchaient*, etc., est ordinairement de deux syllabes au moyen âge, tandis qu'elle ne compte que pour une dans le français classique : elle n'a pas été inconnue, cependant, comme monosyllabe, à l'ancien français. Témoin ces vers :

Et les gens de bien pres qui pass*oient* pour aller...
Tous chis qui le ve*oient* en est*oient* esbahis.
(*Hugues Capet*, v. 63 et 51.)

Sont pareillement monosyllabiques, quelquefois et par exception, dans l'usage ancien, les troisièmes personnes du subjonctif présent d' « être » et d' « avoir »

1. « J'aurais bien besoin d'être dans un autre royaume. » — « Il me semble que tu n'entends rien du tout... »

au pluriel, *aient* et *soient*, qui presque toujours au moyen âge sont de deux syllabes :

Combien qu'ils *aient* de sens le nom.
(Jehan BRUYANT, 28 *a*. *Le Chemin de povreté et de richesse.*)

Dans cet octosyllabe, *aient* monosyllabique est placé à la césure. Ce n'est donc pas seulement au quinzième siècle, comme on l'a dit, qu'on a commencé à donner à ces terminaisons la valeur d'un monosyllabe. D'autre part, il se présente encore au seizième siècle des exemples nombreux où les subjonctifs *aient* et *soient* conservent la valeur dissyllabique qu'ils tenaient de leur origine et de l'ancienne prononciation :

Respit $\overset{1}{a}\overset{2}{yent}$ en Paradis...
$\overset{1}{S}\overset{2}{oyent}$ blanches, $\overset{1}{s}\overset{2}{oyent}$ brunettes.
(VILLON, *Grand Testament.*)

Malherbe lui-même a employé une fois *soient* comme dissyllabe.

Jusqu'au commencement du dix-septième siècle, les terminaisons *ie*, *oue*, *ue*, *ée*, *oie*, *ies*, *aies*, *oies*, *ient*, *ent*, ont été employées comme dissyllabes dans l'intérieur des vers, même quand l'*e* muet était accompagné d'une ou de plusieurs consonnes et ne pouvait s'élider :

Après *pluye* vient le beau temps.
(ROGER DE COLLERYE, 264.)

Que quand j'estois à *Galathée* joinct...
(Cl. MAROT, *Ire Eglogue de Virgile.*)

Afin qu'*ayes l'entrée* sûre.
(JODELLE, *Eugène*, a. I, sc. I.)

Et par luy la cité de *Troye* fut bruslée.
(RONSARD, VII. 35.)

S'ass*ient* en prélats les premiers à vos tables.
(RÉGNIER, *Satire* II.)

... Il n'est temple
Dont, pour le rencontrer, je n'*aye* fait le tour.
(ROTROU, *Sosies*, a. IV, sc. I.)

On trouve assez souvent, même au seizième siècle,

l'ancienne forme des verbes où la terminaison *ie* se contracte en *i* ou en *y* : « Je pri, je supply. »

> Au moins je te *supply* que tu me réconfortes.
> (RONSARD, *Poésies choisies*, 282.)
>
> Je pri Dieu qu'il nous garde en ce bas monde icy.
> (RÉGNIER, *Satire VIII.*)

Ronsard, dans son *Art poétique* déjà cité, a donné une règle qui a été suivie par quelques poètes de son temps, et dont se sont souvenus çà et là Regnier, La Fontaine et Molière : il recommande de négliger, dans l'intérieur du vers, l'*e* muet des terminaisons *ee*, *oue*, *ue*, *ees*, *oues*, *ues*, et de n'en pas tenir compte dans la mesure du vers. On rencontre déjà, dans Roger de Collerye, au quinzième siècle :

> *Prisée* m'est une lâche fuite...
> *Gastées* ne sont point ne *greslées*.
> (*Œuvres*, p. 171 et 264.)

Ces trois participes sont dissyllabiques ; l'*e* muet final est considéré comme nul et non avenu. Voici des exemples plus récents :

> A *veue* d'œil mon teint jaunissoit.
> (RÉGNIER, p. 238, édition Barthélemy.)
>
> Bon, jurer ; ce serment vous *lie*-t-il davantage ?
> (LA FONTAINE, Contes, *le Petit Chien.*)
>
> A la *queue* de nos chiens, moi seul, avec Drécar.
> (MOLIÈRE, *les Fâcheux*, v. 542.)

Tous ces mots, *veue*, *lie*, *queue*, sont ici monosyllabiques.

Les nombreux exemples que nous venons de citer, et qui se rapportent tous à la valeur attribuée à l'*e* muet final par l'usage ancien, sont loin de s'accorder entre eux : les habitudes les plus générales sont contredites par des procédés tout différents. Ces incertitudes ne doivent pas nous surprendre ; elles étaient inévitables. Un usage, si répandu qu'il soit, ne peut contraindre personne à l'observer ; il laisse entière la liberté de faire un autre choix. La règle seule a l'autorité suffisante pour créer l'obligation et pour l'imposer.

2° L'*e* MUET A L'INTÉRIEUR DES MOTS. — Au milieu des mots, le plus ancien usage comptait l'*e* muet pour une syllabe :

1 2 3
Et demainent grant crierie.
(G. GUIART, II, v. 6537.)

1 2 3 4
Et si vos en mercieront.
(*Le Chevalier au Lyon*, v. 740.)

Mais dès la dernière période de l'ancien français, c'est-à-dire dès le quatorzième siècle, les dissyllabes *ie*, *oue*, *oie*, etc., placés dans le corps des mots et y précédant la syllabe tonique, se sont contractés et ont été employés comme monosyllabes. On rencontre assez souvent des exemples comme ceux-ci :

Et dit que ne s'*oublira* mie.
(BARBAZAN et MÉON, IV, 280, 138.)

Et puis devenray nonne et *priray* Dieu merchi.
(*Hugues Capet*, v. 199.)

Mauvais ostel trouvai, jà n'en *paierai* denier.
(*Beaudoin de Sebourc*, XXI, 532.)

Paierai est dissyllabique.

On trouve aussi, mais comme exceptions, dans des textes assez anciens, le futur *lorai* et le conditionnel *loroye*, pour « louerai » et « loueroie », l'adverbe *vraiement* dissyllabique, et le substantif *criri*e, pour *crierie*.

Mais, d'autre part, et tout au contraire, le groupe *aie*, écrit dans ce cas *aye*, et prononcé comme il s'écrivait, se rencontre encore au seizième et au dix-septième siècle, ayant la valeur de deux syllabes :

Faut-il que *gayement* je die.
(JODELLE, *Eugène*, a. V, sc. II.)

Mais je vous avouerai que cette *gayeté*[1]...
(MOLIÈRE.)

Si d'un peu d'amitié tu *payeras* mes vœux...
(ID.)

Tu n'en vas recevoir le juste *payement*...
(ID.)

1. Souriau, *la Versification de Molière*, p. 8.

Que devient l'*e* muet dans l'usage ancien, lorsque, placé à la fin d'un mot, il rencontre la voyelle initiale du mot suivant?

3° L'*e* MUET FINAL DEVANT UNE VOYELLE INITIALE. — Dans le français classique, l'élision de l'*e* muet final devant une voyelle initiale est obligatoire toutes les fois qu'elle peut se produire : dans l'ancien français, il est une catégorie de mots qui échappent à cette obligation. Ainsi, pour une partie des monosyllabes, l'élision est facultative, soit sans restriction, soit conditionnellement. Voici les mots pour lesquels l'élision est facultative, sans restriction : *ne* (du latin *nec*), *ce*, *que*, *je*, *li*, (article), *se* (du latin *si*), *se* ou *si* (du latin *sic*).

Quant aux pronoms atones *me*, *te*, *se*, *le*, *la*, lorsqu'ils sont précédés d'un verbe, mais seulement alors, l'élision est facultative : si, au contraire, ils le précèdent, l'élision est indispensable dans tous les cas où elle est possible. — Les articles *le*, *la* et *de* perdent toujours leur voyelle devant une autre voyelle initiale. *Ne*, forme affaiblie de *non*, ne peut garder son *e* devant une voyelle; dans ce cas, on remplace très souvent *ne* par une autre forme, *nen*, qui rend l'élision inutile. Le pronom atone *li*, qu'il faut distinguer de l'article *li*, ne perd guère son *i* que devant le mot *en*. — Exemples d'élision facultative; les mêmes mots tantôt élidés, tantôt non élidés :

Mès a clerc *ne* a lai son estre ne mustra.
— *N*'en vout entrer en plet, *n*'en respuns, *n*'en retret[1].
(*Saint Thomas*, v. 845, 353.)

Ne sui-*je* en vostre baillie?
(RUTEBEUF, I, 323.)

— Et *j*'eu ta promesse me met[2].
(MÉON, II, 242, 200.)

Et *si* i fu messires Yvains...
— *S*'issirent fors de la meison[3].
(*Chevalier au Lyon*, v. 56 et 220.)

1. « Mais il ne révéla son existence ni à clerc, ni à laïque;... il ne voulut entrer ni en contestation, ni en compte, ni en rapport. »
2. « Ne suis-je pas sous votre garde? » — « Et je me mets sous la foi de ta promesse. »
3. « Et ainsi y fut monseigneur Yvain »... — « Et ainsi ils sortirent de la maison. »

Le pronon *li* (à lui) s'élide devant *en:*

Les temples et le front *l'*en froit[1]...
(*Le Chevalier au Lyon*, v. 2969.)

Exemples de l'élision facultative des pronoms atones *me*, *te*, *se*, *le*, *la*, lorsqu'ils sont précédés d'un verbe;

Fui, fet ele, lesse *m'*en pès[2].
(*Id.*, v. 1647.)

Metez *le* el sufrir. — Esguardez *le* en l'ur.
(PHILIPPE DE THAÜN, *Comput*, v. 148.)

— Metez *l'*arrière et vos avant[3].
(BARBAZAN et MÉON, IV, 373, 245.)

Qui, interrogatif et relatif, perd souvent son *i* devant une voyelle initiale. Souvent, il est vrai, lorsqu'il est pronom relatif, au nominatif, il prend la forme *que*, dont l'*e* disparaît, nous l'avons dit, par l'élision ; mais dans les cas mêmes où le sens exige la forme *qui*, c'est-à-dire au nominatif interrogatif, ou au nominatif relatif sans mot déterminant, l'élision de la voyelle finale *i* se fait quelquefois :

Si me dites aussi *qu'*o moi morir vaura.
(*Beaudoin de Sebourc*, XI, 294.)

Eureuse seroit.....
*Qu'*a tel seignour seroit dame espouse et amie[4].
(*Bastars de Buillon*, v. 1246.)

Ce sont là les particularités qui distinguent l'usage ancien de l'usage moderne, en matière d'élision, lorsque l'*e* muet final rencontre une voyelle initiale. En dehors de ces cas spéciaux l'*e* final s'élide, dans l'ancien français comme dans le français classique, devant un mot commençant par une voyelle. — Une dernière question complétera ces observations. Pendant la première période de l'ancien français, quel était l'effet du *t* étymo-

1. « Il lui en brise les tempes et le front. »
2. « Fuis, fait-elle, laisse-moi en paix. »
3. « Mettez-le dans les tourments. » — « Considérez-le dans l'ours. » — Mettez-le derrière et vous devant. »
4. « Ainsi, dites-moi aussi qui avec moi voudra mourir. » — « Heureuse serait celle qui serait dame, épouse et amie d'un tel seigneur. »

logique, sur l'élision ou la non-élision de l'*e* muet final de certaines désinences des verbes? D'autre part, le moyen âge a-t-il connu l'emploi du *t* euphonique, que l'usage moderne, dans les inversions, place entre la voyelle finale du verbe et la voyelle initiale du pronom-sujet du verbe, pour éviter l'hiatus? Il nous reste à éclaircir ces deux points.

§ III

Le *t* étymologique et le *t* euphonique dans l'ancien français

1° Le *t* étymologique. — On sait que, dans les plus anciens monuments de la versification française, la troisième personne des verbes, au singulier, qui est aujourd'hui en *e*, nous présente la terminaison *et*, même devant un mot commençant par une consonne. C'est le *t* du verbe latin correspondant, que ces verbes français ont retenu de leur origine, et que pour cette raison on désigne sous le nom de *t* étymologique :

Plorent si ueil e si giét*et* granz criz ;
Sempres regrét*et* : « Mar te portai, bels filz[1]. »
(*Chanson de saint Alexis*, LXXXVIII.)

Mielz vueil morir que hontages m'ataign*et* :
Por bien férir l'emperédre nos ai*met*[2].
(*Chanson de Roland*. — V. Constant, p. 23.)

Ce *t* final se faisait-il entendre? S'il se prononçait, ce qui est douteux, il avait pour effet d'empêcher, devant une voyelle initiale, l'élision de l'*e* muet qui le précédait. Le maintien de ce *t* d'origine latine dans l'orthographe française n'était-il dû qu'à des considérations étymologiques, et restait-il sans action sur la prononciation du mot? Dans ce cas, il n'empêchait pas l'élision

1. « Ses yeux pleurent, et alors elle *jette* de grands cris ; sans cesse elle regrè*te* : « Ah! beau fils, je l'ai porté pour mon malheur. » — « Jette » vient du latin *jactat*. Quand le verbe français n'a pas de « correspondant » connu en latin, il prend le *t* final par analogie.

2. « Mieux vaut mourir que d'être atteint par le déshonneur. C'est parce que nous frappons bien que l'empereur nous aime. » Vers 1089-1092.

de l'*e* muet, lorsque le mot suivant commençait par une voyelle. Ne pourrait-on pas admettre aussi que la disparition totale de ce *t* a été précédée d'une période intermédiaire pendant laquelle, dans un même poème, le *t* étymologique, placé devant la voyelle initiale du mot suivant, tantôt a empêché l'élision de l'*e* muet, et tantôt ne l'a pas empêchée? Dans le premier cas, l'orthographe devrait le conserver; dans le second cas, mieux vaudrait le supprimer. Ces différentes hypothèses, bien qu'étudiées par de très savants maîtres, n'ont pas encore été suffisamment éclaircies : il y a là un problème philologique qui attend sa solution. M. G. Paris, dans son introduction à la *Vie de saint Alexis*, a admis que le *t* étymologique avait encore toute sa valeur dans ce poème, qui paraît être de la première moitié du onzième siècle; par conséquent, il n'y a jamais élision de l'*e* muet qui précède ce *t*, lorsque le mot suivant commence par une voyelle : le *t* a empêché l'élision. Comme exemples à l'appui, il cite ces expressions : *donet as povres; espeiret arriver; Ço peiset els*, etc.[1]. Pour la *Chanson de Roland* qui est un peu moins ancienne, il suppose un usage flottant : le *t* que l'orthographe y a conservé partout, sans exception, aurait selon lui, tantôt gardé, tantôt perdu sa valeur. Il est des cas où il empêche l'élision de l'*e* muet devant une voyelle initiale, par exemple ceux-ci :

Par grant saveir cumen*cet* a parler...
Freint le seel, getet en ad la cire,
Guar*det* al brief, vit la raisun escrite...
Pois est muntez, en*tret* en sun veiage[2].

Mais il est d'autres passages où le *t* final n'empêche pas l'élision de l'*e* muet qui le précède :

Baisset sun chief, si cumen*cet* a penser...
En*tret* en sa veie, si s'est acheminez...
Ses meillurs humes enmei*net* ensemble od sei[3].

1. « Il donne aux pauvres; il espère arriver; cela leur pèse, etc. » — Stroph. XIX, XXXIX, CXVI.
2. Texte de Léon Gautier, vers 426, 487, 660. — « Avec grand savoir il commence à parler. » — « Il brise le sceau, il en a jeté la cire, il porte un regard sur la lettre et en a vu le texte écrit. » — « Puis il est monté à cheval, il entre en son voyage. »
3. *Ibid.* — Vers 138, 365, 502 : « Il baisse la tête et commence à penser. »

L'*e* muet de ces trois terminaisons est élidé par la voyelle initiale des mots suivants; le *t* intermédiaire est comme supprimé dans la mesure du vers; on n'en tient nul compte.

L'examen du *Comput* et du *Bestiaire* de Philippe de Thaün, poème du commençement du douzième siècle, a donné des résultats semblables : le *t* final étymologique tantôt empêche, tantôt n'empêche pas l'élision, et les exemples d'élision non empêchée semblent être les plus nombreux[1]. Nous doutons fort qu'en pareille matière, et lorsqu'on a pour base des textes si souvent incertains, on puisse aboutir à des conclusions plus positives et plus précises. Dans la poétique très libre du moyen âge, on ne s'arrêtait guère à des scrupules délicats de correction et de régularité. Le versificateur se servait de ce moyen d'éviter l'hiatus quand il y trouvait avantage et convenance; et si son vers s'accommodait mieux d'une élision de l'*e* muet, il la faisait, sans s'inquiéter de la présence du *t* intermédiaire qui, régulièrement, aurait dû l'empêcher.

2° Le *t* euphonique dans l'ancienne versification. — Dans le français moderne, quand il y a inversion, à la troisième personne du singulier terminée en *e* ou en *a*, on intercale un *t* entre la voyelle finale de cette terminaison et la voyelle initiale du pronom, *il*, *elle*, *on*, placé après le verbe. Ce *t* séparatif prévient l'élision et l'hiatus : *aime-t-il*, *chante-t-elle*, *trouvera-t-on*? Ce *t* a-t-il quelque rapport avec le *t* étymologique dont nous venons de parler? Faut-il en chercher l'origine dans le *t* latin de la terminaison *at* qui s'est transformée en terminaison *et* dans les verbes du très ancien français? Nullement, car le *t* étymologique, débris d'une syllabe latine, avait déjà disparu et ne s'écrivait plus dès la seconde période de l'ancien français[2]. Il faut regarder ce *t* comme imité de certains cas d'inversion, où il a toujours existé correctement, d'après la nature même du mot, et transporté par analogie à d'autres inversions où sa présence n'est pas justifiée par la forme même de la

— « Il entre en sa voie et ainsi poursuit son chemin. » — « Il emmène avec lui l'élite de ses hommes. »

1. Voir Tobler, p. 71-73.

2. Gaston Paris, *Romania*, t. VI, p. 438.

terminaison du verbe. Par exemple, il a été, de tout temps, correct et naturel de dire et d'écrire : *peut-il*, *doit-il*, *avait-il*, etc.; c'est par imitation qu'on a été conduit à placer un *t* intermédiaire après les troisièmes personnes où la finale est une voyelle, comme dans *parle-t-il*, *voudra-t-il*, etc. C'est un *t* euphonique et analogique.

Selon toute vraisemblance, ce *t* a dû s'introduire de bonne heure dans le langage courant; mais c'est beaucoup plus tard qu'il a passé dans l'orthographe. Théodore de Bèze, dans son *Traité sur la vraie prononciation de la langue française*, publié en 1584, dit expressément qu'on écrit *parle-il* et qu'on prononce *parle-t-il*[1]. En prose, ce désaccord entre la parole et l'écriture n'est qu'une anomalie; mais en vers il produit une incorrection : le *t* euphonique, intercalé par la prononciation, fausse la mesure, car il ajoute une syllabe en empêchant l'élision de l'*e* muet final. Prenons pour exemple ces vers du seizième siècle :

Mais d'où provient que ma plume se mesle
D'écrire à vous? Ignore ou *présume-elle?*
(MAROT, *Epître X.*)

— *Puisse-il* par tout l'univers
Devant ses ennemis croistre.
(RONSARD[2].)

Si l'on prononce *présume-t-elle, puisse-t-il*, dans les deux cas, le vers est faux : le décasyllabe compte onze syllabes, sans même parler de la finale muette à la rime, et le vers de sept syllabes se change, contre l'intention du poète, en octosyllabe, Marot et Ronsard, ont voulu élider l'*e* de *présume* et de *puisse*. Il semble résulter de là qu'en lisant des vers on évitait d'y intercaler le *t* euphonique qui n'était pas dans le texte même. On sait, d'ailleurs, que, même en prose, dans les discours d'apparat et dans les principales manifestations de la parole publique, la prononciation, au seizième et au dix-septième siècle, n'admettait pas toutes les habitudes du langage courant.

1. Page 40.
2. Darmesteter et Hatzfeld, p. 233.

Des exemples semblables, en assez grand nombre, prouvent qu'au moyen âge, dans ces sortes d'inversions où le pronom se place après le verbe, les poètes élidaient l'*e* muet final du verbe devant la voyelle initiale du pronom, ce qni rendait impossible, sans incorrection grave, l'emploi du *t* euphonique, comme intermédiaire :

> Adonc, commenc*e*-elle a flourir.
> (Jehan Bruyant, *Ménage*, II, 30.)

Le *t* intercalé, ne peut entrer dans cet octosyllabe, pas plus que dans l'alexandrin suivant :

> Un pont ot sus la tour, par dessus quoi pas*se*-on.
> (*Gaufrey*, v. 257.)

On trouve aussi, il est vrai, dans l'ancien français, quelques exemples où l'*e* muet final du verbe n'est pas élidé devant la voyelle du pronom, mais compté comme une syllabe formant hiatus :

> Malaquins de Tudèle, sire, m'appe*le-on*.
> (*Beuves de Commarchis*, v. 3321.)

> A male hart puis*se-il* pendre[1].
> (*Roman du Renart*, v. 28033.)

Ici, le *t* euphonique pouvait s'intercaler sans faute, et peut-être la prononciation l'y faisait-elle sentir. Car il nous paraît très admissible de supposer que les deux façons de prononcer, avec ou sans l'addition du *t* intermédiaire, aient été employées tour à tour dans ces sortes d'inversions, selon la convenance du poète, ou selon les habitudes locales. En résumé, c'est seulement au dix-septième siècle, à l'époque où l'ordre et la règle, en toutes choses, prenaient la place de la confusion et du caprice, que le *t* euphonique a passé de la prononciation dans l'orthographe. et qu'on a mis d'accord la parole et l'écriture.

Nous avons vu plus haut que, dans l'ancien français, l'*e* muet final devant une voyelle initiale pouvait s'élider lors même qu'il était séparé de cette voyelle par le *t*

1. Le premier de ces vers est un alexandrin. Le second est un octosyllabe régulier.

étymologique. Dans quelle mesure était-il possible d'élider l'*e* muet final lorsqu'il était suivi, non d'un *t*, mais d'un *s* ? C'est ce qui n'est pas encore clairement démontré. Les poètes quelque peu scrupuleux ne connaissent point ce procédé; mais il est certain qu'il existait :

Gaufrei ont fet avant a dis mille hom*mes* aler.
(*Gaufrey*, v. 13.)

Et laissa tant d'au*tres* en estant.
(WATRIQUET, 90, 220.)

As dames plainnes de merci
Ki sont belles et bon*nes* aussi[1].
(*Manuscrit de Berne*, 54, 5.)

Dans cet alexandrin et dans ces deux octosyllabes, la mesure exige que l'*e* muet de la finale atone soit élidé par la voyelle suivante, malgré l'*s* qui le sépare de cette voyelle. La licence, un peu forte, que nous signalons n'est pas sans ressembler à celle que se permettent quelquefois les poètes modernes, en supprimant l'*s* final des secondes personnes du verbe ;

Soit que tu *vueille* espouse me nommer.
(RONSARD, *Edit. Becq de Fouquières*, p. 205.)

La grâce, quand tu *marche*, est toujours au devant.
(DESPORTES, cité par *Darmesteter et Hatzfeld*, p. 239.)

L'irrégularité est plus grave, nous en convenons, chez nos vieux poètes; elle nous choque, même au moyen âge; du moins, l'y trouve-t-on très rarement. Elle n'a, sans doute, jamais été ni une habitude générale, ni un procédé autorisé; il y faut voir une simple négligence, entre toutes celles que la facile tolérance de ces temps-là encourageait[2].

1. « Ils ont fait marcher Gaufrei en avant avec dix mille hommes. » — « Et laissa tant d'autres debout. » — « Aux dames pleines de grâce, qui sont à la fois belles et bonnes. »
2. Tobler, p. 71-77.

CHAPITRE V

L'hiatus. — L'usage ancien et les règles classiques. — Les libertés nouvelles.

Différence entre l'élision et l'hiatus. — Définition de l'hiatus. — Règle qui l'interdit : par quelles raisons elle se justifie. — Nullité de l'objection tirée des hiatus formés par le choc des voyelles dans l'intérieur de certains mots. — Pourquoi la langue française est plus susceptible d'hiatus que les autres langues. — Tempéraments apportés à la règle de l'hiatus. — Les voyelles nasales. — Les interjections. — Locutions où l'hiatus est permis. — Partie historique de la question : comment s'est établie la règle de l'hiatus. — L'hiatus au seizième siècle. Ronsard et Malherbe. — Objections que la règle a soulevées dans nos temps modernes. — Changements proposés.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler en quoi diffèrent l'élision et l'hiatus, et de marquer la transition d'un chapitre à l'autre. Dans l'élision et dans l'hiatus il y a pareillement rencontre de deux voyelles, dont l'une est finale et l'autre initiale : dans le premier cas, la finale s'élide, parce qu'elle est atone, ou muette; dans le second cas, la finale ne s'élide pas, parce qu'elle est tonique ou accentuée. La finale atone s'efface et disparaît devant la voyelle initiale du mot suivant; la finale tonique résiste, et tient bon contre l'initiale; il se produit un choc entre ces deux voyelles, dont l'une termine un mot et dont l'autre commence le mot suivant; ce choc, c'est l'hiatus. L'hiatus est donc le contraire de l'élision; l'élision a pour effet d'empêcher l'hiatus; mais il est des cas, fort nombreux, où, l'élision étant impossible, l'hiatus devient inévitable. Or, l'élision n'est possible que dans la rencontre d'une voyelle atone et d'une voyelle sonore. Une voyelle tonique ou accentuée, ne peut être élidée. Le français moderne ne connaît à vrai dire, d'autre voyelle atone que l'*e* muet; toutes les autres voyelles sont accentuées, sauf l'*a* de l'article féminin qui s'élide devant la voyelle initiale du substantif

suivant, l'*armée*, l'*ardeur*, l'*âme*, etc. Exceptons aussi l'*i* de la conjonction *si*, placé devant le pronom *il* : « *s'il* dit, *s'il* fait cela », etc.[1]. La règle de l'hiatus consiste donc à interdire la rencontre des voyelles finales accentuées avec les voyelles initiales.

Boileau a dit :

> Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée,
> Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.
> (*Art poét.*, ch. I, v. 107.)

Il faut bien entendre qu'il s'agit ici des voyelles accentuées, qui ne peuvent s'élider, et non de l'*e* muet atone, qui s'élide.

Dans l'ancienne poésie, la rencontre des voyelles finales accentuées avec d'autres voyelles initiales était permise ; on laissait tout simplement subsister l'hiatus qui en résultait :

> Dedevant *lui ad* une pierre brune.
> (*Roland*, v. 2300.)

> Desuz un piu *i est* alez curant.
> (*Id.*, 2357.)

L'hiatus entre deux mots ne paraissait pas alors plus choquant que celui qui se produit, par la rencontre des voyelles, dans l'intérieur de certains mots : *clouer*, *haïr*, *trahir*, *créer*, *chaos*, etc. Mais l'hiatus intérieur est loin d'avoir le même caractère de gravité que l'hiatus entre deux mots ; la comparaison qu'on fait quelquefois de l'un à l'autre ne repose que sur l'apparence d'une fausse analogie. Aussi est-ce à bon droit que la règle classique condamne le choc, et comme dit Boileau « le concours odieux » des voyelles finales accentuées et des voyelles initiales. Le goût moderne, plus sévère que l'usage ancien, ferme l'entrée des vers à des combinaisons d'expression telles que celles-ci : *tu as*, *tu avais*, *tu eus*, *tu auras*, etc. ; *si elle*, *si on* ; *à un ami*, *à elle* ; *il y entre*,

1. L'ancien français élidait, en outre, l'*a* des pronoms possessifs féminins, *ma*, *ta*, *sa*, etc. On disait et on écrivait *m'espée*, *m'espérance*, *m'amour*, *t'amie*, etc.

> Desuz lui met *s'espée* e l'olifant.
> (*Chanson de Roland*, v. 2359.)

là où, *déjà une fois ; sera un jour*, etc.[1]. Molière, dans *l'Ecole des femmes*, a dû modifier le provèrbe « *ce qui est fait est fait*, » et le remplacer par : « *ce qui s'est fait est fait* ». La conjonction *et* ne peut être suivie d'un mot commençant par une voyelle : le *t* qui la termine, n'existant que pour les yeux et n'étant pas assujetti à la liaison, ne garantit pas de l'hiatus la voyelle dont il est précédé ; on traite ce mot comme s'il se composait de la seule lettre *é* accentuée. Par conséquent, *et il*, *et elle*, *hier et aujourd'hui*, *savant et éloquent* ne peuvent se dire en poésie.

La règle de l'hiatus, pas plus que toute autre loi de la poétique, ne peut être absolue ; elle admet des tempéraments que nous ferons connaître ; mais il faut d'abord montrer sur quels principes elle se fonde et quelles sont les raisons qui la justifient.

§ Ier

Définition de l'hiatus. — Examen des principes qui donnent à la règle sa raison d'être et son autorité.

Commençons par définir l'hiatus. Ce mot latin, francisé par les grammairiens, signifie « large ouverture de la bouche » ; il désigne aussi « la solution de continuité », la brusque rupture qui se produit parfois dans un état ordinaire et régulier. L'un et l'autre sens sont conformes à l'étymologie[2]. Qu'on prononce, par exemple, cette phrase. « il alla *à* Paris », le choc de ces deux voyelles, dont l'une est tonique, et l'autre sonore, semble forcer la bouche à s'ouvrir davantage, et la voix à s'élever, comme pour vaincre l'obstacle formé par cette rencontre. D'autre part, il n'est pas moins sensible que l'hiatus trouble le cours naturel du langage et en interrompt, pour un instant, le développement harmonieux. M. Becq de Fouquières a très bien défini l'hiatus

1. Tobler, p. 140, 141.
2. *Hiare*, ouvrir la bouche ; s'entr'ouvrir, se crevasser. — *Hiatus*, ouverture de la bouche ; emphase déclamatoire. — *Hiatus terræ*, gouffre qui s'entr'ouvre. — *Hiantes sententiæ*, pensées détachées, morcelées. — *Hiantia verba*, style haché, incohérent, décousu.

« une solution de continuité dans le son ». Cette définition, juste et précise, peut être adoptée. Que se passe-t-il dans la prononciation de deux voyelles consécutives, appartenant à des mots différents, et qui se heurtent en formant hiatus? La voix doit s'arrêter brusquement après la première voyelle, le courant d'air expirateur est suspendu, pour attendre que la bouche soit prête à l'émission de la seconde voyelle. Il y a un temps de silence plus ou moins court qui interrompt momentanément la parole et toute sensation acoustique. « C'est un vide soudain et brusque qui se déclare dans la suite des impressions auditives et qui se fait particulièrement sentir lorsqu'il s'agit de deux voyelles identiques. Dans l'hiatus *a a*, la voix, un instant hésitante, produit une sorte d'explosion en frappant le second *a*, et c'est cette détonation soudaine qui nous blesse par sa dureté[1]. » La règle qui interdit l'hiatus est donc fondée en raison, puisqu'elle condamne une rencontre de deux voyelles qui a pour effet de diminuer la force de l'organe vocal et de fatiguer l'oreille.

Cette règle n'est que l'application de deux lois du langage, ou du moins de deux lois qui régissent la langue que nous parlons. Voici la première : tout accent tonique tend à allonger la voyelle sur laquelle il est placé ; et voici la seconde : toute voyelle tend à abréger une autre voyelle qui la précède immédiatement. De là, ces deux conséquences : premièrement, la voyelle tonique finale ne peut supporter d'être suivie immédiatement d'une autre voyelle initiale qui vient faire obstacle au besoin d'allongement qu'elle éprouve; deuxièmement, la voyelle initiale ne peut supporter devant elle cette autre voyelle tonique finale, qu'elle ne peut abréger. « Cette double conséquence aboutit logiquement à la règle qui prescrit la rencontre de deux voyelles dont la première est marquée de l'accent tonique. Voilà la règle de l'hiatus réduite à sa plus simple expression[2]. »

N'oublions pas que la langue française porte précisément l'accent tonique sur la dernière voyelle, non muette, du mot. C'est ce qui établit une différence radicale entre les rencontres de voyelles, qui peuvent se

1. Becq de Fouquières, p. 293, 294, 296.
2. *Id.*, p. 290. — Guyau, p. 220.

produire dans l'intérieur des mots, et le choc de deux voyelles, l'une finale, l'autre initiale, qui appartiennent à deux mots distincts et qui ont ainsi une existence indépendante l'une de l'autre. La première de ces deux voyelles, étant finale, est nécessairement tonique ou accentuée; elles ne peuvent se rencontrer sans se heurter, et ce heurt est d'autant plus violent que le sens de la phrase permet moins de s'arrêter entre les deux mots, ou que la voyelle initiale du second mot est elle-même plus sonore. Au contraire, quand la rencontre a lieu dans l'intérieur des mots, la première des deux voyelles est nécessairement atone, puisqu'elle n'est pas finale; la seconde voyelle, selon la longueur ou la structure du mot, peut être soit tonique, soit atone : elle est tonique, si elle est finale; elle est atone, si elle est suivie, dans le même mot, d'une autre voyelle sonore.

Un exemple fera comprendre ces différences. Citons les mots suivants : *Danaé, plia, gratuit, poète, nation, obéir, Noé, Pasiphaé, suavité, liaison, réunir, violence.* Dans tous ces mots, la première des deux voyelles, qui se rencontrent, est atone; dans les huit premiers, la seconde des deux voyelles est tonique, parce qu'elle est finale; dans les quatre derniers mots, les deux voyelles sont atones. Que se passe-t-il, lorsque la seconde voyelle est tonique? La première voyelle subit, sous l'influence de la seconde, une diminution très sensible; la loi du langage, citée plus haut, qui veut que toute voyelle immédiatement précédée d'une autre voyelle, tende à l'abréger, trouve ici son application : si les deux voyelles sont pareillement atones, aucune ne résiste à l'autre. Aucun choc ne se produit, dans l'une ou dans l'autre situation; il n'y a pas heurt, mais rapprochement facile et naturelle liaison entre les deux voyelles qui se rencontrent ainsi; la douceur des syllabes où se fait la rencontre en est la preuve. « On voit combien sont mal inspirés les auteurs qui condamnent la règle de l'hiatus, par la raison que les voyelles peuvent se rencontrer impunément au milieu des mots[1]. »

1. Becq de Fouquières, p. 290.

Une dernière considération achèvera de donner à la règle de l'hiatus toute son importance et d'en démontrer la nécessité. La langue française est infiniment plus sujette à l'hiatus que les autres langues ; cette particularité de sa nature tient à trois causes. La première est la disposition, déjà citée, de ses accents toniques; la seconde est la prononciation distincte et indépendante de chacune de ses syllabes ; la troisième est la netteté et la simplicité du son de ses voyelles, qui peuvent plus difficilement que celles des autres langues se fondre l'une dans l'autre[1]. Il résulte de là qu'une règle précise est indispensable pour protéger l'harmonie des vers français contre le retour fréquent de ces conflits de voyelles où éclate la cacophonie de l'hiatus. Mais la règle elle-même doit éviter les inconvénients d'une rigueur excessive et les prévenir par certains tempéraments que nous allons énumérer.

§ II

Exceptions à la règle de l'hiatus. — L'*h* aspirée. — Les voyelles nasales.— Interjections, locutions adverbiales et mots composés.

L'*h* initiale, quand elle est aspirée, empêche l'élision de la voyelle finale qui la précède, parce qu'elle est en quelque sorte assimilée à une consonne[2] : par la même raison, elle empêche l'hiatus. On peut donc placer devant une *h* aspirée toute voyelle, muette ou accentuée, ainsi que la conjonction *et :*

> Jeune et vaillant héros dont *la haute* sagesse...
> (Boileau, *Discours au roi.*)

> *Faire honte* à ces rois que le travail étonne.
> (Id.)

> L'innocente *équité honteusement* bannie.
> (Id.)

Lorsqu'un *e* muet final, placé dans le même vers, immédiatement après une voyelle tonique, est élidé

1. Guyau, p. 221, 222.
2. Voir page 122.

par la voyelle initiale du mot suivant, il en résulte un hiatus entre cette voyelle initiale et la voyelle tonique du vers précédent; mais cet hiatus est autorisé et ne compte pas pour une faute, parce que l'élision de l'*e* muet qui sépare ces deux voyelles amortit le choc.

Il y va de ma *vie et* je ne puis rien dire.
(RACINE, *Bajazet*, a. V, sc. VI.)

Sois *bénie, île* verte, amour du flot profond.
(V. HUGO, *les Quatre vents*, etc., I, 62.)

Entre deux vers, dont l'un finit par une voyelle accentuée et l'autre commence par une voyelle sonore, l'hiatus est admis. Ces vers sont, en effet, considérés comme indépendants l'un de l'autre, et le léger temps d'arrêt, qui les sépare, annule ou affaiblit l'hiatus.

Mille obstacles divers m'ont même *traversé*,
Et je puis ignorer tout ce qui s'est passé.
(*Bajazet*, a. I, sc. I.)

Les mots où la voyelle finale accentuée est suivie d'une consonne qui ne se prononce pas peuvent précéder une voyelle initiale, bien qu'il se produise en ce cas un hiatus puisque la consonne est supprimée par la prononciation. La seule présence de cette consonne muette donne à l'œil et à l'esprit une demi-satisfaction, celle de l'orthographe. Ainsi s'explique la tolérance que nous signalons :

... Rendre docile au frein un *coursier indompté*.
(*Phèdre*, a. I, sc. I.)

Il fuit le monde *entier écrasé* sous sa chute.
(CORNEILLE, *Pompée*, a. I, sc. I.)

... Sous promesse de bien traiter
Les *députés, eux* et leur suite.
(LA FONTAINE, l. V, f. XIV.)

Quelquefois, ces terminaisons, où la consonne finale ne se prononce pas, contiennent, au lieu d'une voyelle accentuée, un *e* atone qui se trouve protégé contre l'élision par la consonne. Elles peuvent néanmoins se placer, comme celles que nous venons de citer, devant une voyelle initiale :

Ah! que ne suis-je né dans l'âge où les humains
Jeunes, *à* peine encore échappés de ses mains...
(LAMARTINE, *Premières Méditations*, XXXIV.)

— Il est génie, étant, plus que les *autres*, *homme*.
(V. HUGO[1].)

On appelle « voyelles nasales » certaines terminaisons où le son de la voyelle accentuée, tantôt simple, tantôt à l'état de dipthongue, se combine avec celui de la consonne finale *n*; par exemple : *an*, *en*, *in*, *on*, *un*, *ain*, *ein*, *ien*, *ion*, *oin*. Parmi ces terminaisons, il faut distinguer celles qui s'unissent par la prononciation à la voyelle initiale du mot suivant, et celles qui résistent à cette liaison. Dans le premier cas, la liaison facile empêche l'hiatus; il est donc permis de dire : *commun accord*, *on aime*, *en un mot*, *bien heureux*.

La nature fertile *en* esprits excellents.
(*Art poétique*, I, 13.)

Dans le second cas, la rencontre de la voyelle nasale et de la voyelle initiale est dure et heurtée; néanmoins, cet hiatus est autorisé :

Le chem*in* est glissant et pénible à tenir...
(BOILEAU, *Art poétique*, I, 46.)

Enfant au premier acte est barb*on au* dernier...
(ID., *ibid.*, III, 42.)

Orc*an et* les muets attendent leur victime...
(*Bajazet*, a. V, sc. III.)

Il m*ange* un p*ain a*mer, tout trempé de ses pleurs...
(A. CHÉNIER, *Idylles*.)

Il en est de même, et l'hiatus reste permis quand ces terminaisons ont, en outre, après la voyelle nasale, une consonne qui ne se prononce pas :

Quels desseins mainte*nant occ*upent sa pensée?
(*Bajazet*, a. V, sc. I.)

Nos intérêts comm*uns et* mon cœur le demandent.
(*Mithridate*, a. I, sc. III.)

Quelques auteurs blâment cette tolérance et condam-

1. Vers cité par Tobler, p. 143.

nent l'hiatus toutes les fois que la prononciation ne peut pas lier la voyelle nasale avec la voyelle initiale du mot suivant. C'est donc, à les en croire, un vers fautif que celui-ci :

Dès que je prends la plume, Apo*llon é*perdu...
(Boileau, *Ep. I*, 3.)

Leur sévérité va plus loin. Elle interdit la rencontre d'une voyelle tonique avec une voyelle initiale, lors même qu'un *e* muet élidé les sépare ; ou bien encore, lorsque la voyelle tonique est suivie d'une ou de plusieurs consonnes muettes, comme nous l'avons vu plus haut. En conséquence, ils jugent incorrecte l'harmonie des vers suivants :

Hector tomba sous lui, Tr*oie ex*pira sous vous.
(*Andromaque*, a. I, sc. II.)

— Ouvr*ier es*timé dans un art nécessaire.
(*Art poétique*, IV, 27.)

« Il faut considérer comme mal fondées, dit M. Becq de Fouquières, les règles secondaires qui permettent la rencontre soit d'une voyelle nasale tonique, soit d'une voyelle tonique suivie d'un *e* muet insensible, soit d'une voyelle tonique suivie d'une ou de plusieurs consonnes muettes, avec une autre voyelle. C'est pourquoi, bien qu'elles soient autorisées par les *Traités*, on doit considérer comme formant hiatus les expressions suivantes : *main habile*, *Apollon étonné*, *à jeun encore*, *non un maître*, *un champ en Thessalie*, *Troie expire*, *j'avoue une faute*, *un an entier*, *métier estimé*, *danger imminent*, *loup irascible*, etc.[1]. — Ce sont là des opinions individuelles, qu'il peut être intéressant de connaître, mais qui ne sauraient prévaloir contre les décisions de l'usage, ni contre l'exemple des grands poètes de l'époque classique.

Ce qu'il faut, toutefois, retenir de ces critiques, c'est qu'un poète scrupuleux fera bien d'éviter la rencontre de deux voyelles nasales identiques, ou même, d'une façon générale, celle de deux voyelles, dont l'une, à la

1. Page 291.

fin d'un mot, l'autre au commencement du mot suivant, présenteront des consonances semblables. On ne prendra pas modèle, par exemple, sur des vers tels que ceux-ci, malgré les autorités qui semblent les couvrir :

Consultez-*en en*core Achillas et Septime.
(CORNEILLE.)

Barb*in im*patient chez moi frappe à la porte.
(BOILEAU.)

Immolant trente mets à leur *faim in*domptable.
(ID.)

Et tout cr*ie* ici-bas : l'honneur! vive l'honneur!
(ID.)

Ne sera pas en v*ain im*ploré par mon père.
(RACINE[1].)

Dans la question de l'hiatus, il faut faire une place à part aux interjections, aux mots composés, à certaines locutions adverbiales et proverbiales, où les rencontres de voyelles sont tolérées. L'hiatus des expressions composées peut être assimilé à celui qui se produit dans l'intérieur des mots; témoin ce vers de Corneille :

Dans tout le *Pré-aux-Clercs* tu verras mêmes choses.

La même raison peut expliquer l'emploi en poésie des interjections redoublées, « ah! ah! oh! oh! oh là! oh! eh! eh! »

Oh là! oh! descendez, que l'on ne vous le dise.
(LA FONTAINE, liv. III, fable I.)

Eh bien? eh bien? Quoi? Qu'est-ce? *Ah! ah!* quel homme!
(*Les Plaideurs*, a. III, sc. III.)

Ces interjections redoublées, ainsi que les interjections simples, *ah! eh!* etc., peuvent être suivies d'un mot commençant par une voyelle : ce n'est pas à cause de l'*h* qui les termine; cette *h* n'est pas aspirée et ne se fait pas entendre; c'est à cause du repos de la voix qui se marque toujours après ces mots; ce repos affaiblit ou prévient l'hiatus :

Un homme à grands canons est entré brusquement
En criant : *Holà, ho! un* siège promptement!
(MOLIÈRE, *les Fâcheux*, a. I, sc. I.)

1. Quicherat et Tobler.

Il y a dans Molière bon nombre d'hiatus qui s'expliquent par l'interruption du sens et par le mouvement du dialogue :

Et... où donc allez-vous, qu'il ne vous en déplaise?
— *Et... ah!* quel heureux sort en ce lieu vous amène?
— Avec *qui?* — *avec...* là. — Là, là n'est pas mon [compte[1].

Oui a été traité quelquefois comme un mot commençant par une consonne[2]. Il n'est donc pas étonnant qu'on l'ait employé en le redoublant, ou en le plaçant après une voyelle finale :

Oui, oui, votre mérite à qui chacun se rend.
(MOLIÈRE, *Ecole des Maris*, a. I, sc. VI.)

Cela s'entend. — *Oui, oui,* je vous quitte la place...
Et pourquoi la changer? — Pourq*uoi?* — *Oui.* — Je ne sai.
(ID., *Ecole des Maris*, a. I, sc. II.)

Qu'on me vienne aujourd'hui
Demander : « aimez-vous? » Je répondrai *que oui*[2].
(LA FONTAINE, *Clymène.*)

Le plus souvent, et principalement dans les genres élevés et le style soutenu, *oui* est soumis à la règle de l'hiatus et supporte correctement l'élision :

Connais-tu bien don *Diègue?* — *Oui.* — Parlons bas, [écoute.
(CORNEILLE.)

Est-il vrai que la *reine?* — *Oui,* Créon, elle est morte.
(RACINE.)

Il n'importe. — Qu'*entends-je?* — *Oui,* c'est là le mystère.
(MOLIÈRE[3].)

La poésie admet aussi les hiatus intérieurs qui se rencontrent dans des locutions toutes faites, telles que celles-ci : *peu à peu, çà et là, sang et eau, à tort et à travers, tant y a :* ces expressions peuvent rentrer dans la classe des mots composés; mais il convient d'ajouter qu'elles appartiennent surtout au style des genres

1. Souriau, *la Versification de Molière*, p. 12 et 13.
2. Voir pages 125, 126.
3. Tobler, p. 143, 144, 145. — Quicherat, p. 55.

simples et familiers qui se rapproche souvent, et avec raison, du langage ordinaire. Ces licences sont donc des concessions faites à une forme particulière de poésie :

Tant y a qu'il n'est rien que votre chien ne prenne.
(*Les Plaideurs*, a. III, sc. III.)

Je suais *sang et eau* pour voir si du Japon
Il viendrait à bon port au fait de son chapon.
(*Ibid.*)

Le juge prétendait qu'*à tort et à travers*
On ne pouvait manquer, condamnant un pervers.
(La Fontaine, liv. II, fable III.)

On voyait *çà et là* des bœufs maigres errer.
(Sully Prudhomme, II, 71.)

Un critique contemporain, à propos d'une étude sur le nombre et l'harmonie des vers et sur l'hiatus, fait cette réflexion fort juste, dont la vérité nous paraît s'étendre à la poétique tout entière : les poètes, dit-il, sont quelquefois gênés et à l'étroit dans l'essor de leur pensée, mais la faute en est bien moins à la sévérité des règles qu'à la médiocrité d'un talent sans invention et sans souplesse. Ces règles, tant accusées, sont, à vrai dire, tolérantes et libérales en exceptions; l'art du vers, en français, offre des ressources de rythme et d'harmonie très suffisantes pour un vrai poète; le difficile est de savoir les découvrir et en tirer parti. « Si, chez les poètes de second ordre, le rythme et l'harmonie manquent nécessairement, cela ne tient ni au vers français, ni à l'oreille même de ces messieurs : cela tient à la nature de leur pensée, trop médiocre pour être harmonieuse; cela tient, pour ainsi dire, à la forme et à la démarche de leur esprit. Le rythme fondamental du vers n'est rien sans le rythme du langage et de l'idée, qui s'organise spontanément dans l'inspiration même[1]. »

1. Guyau, p. 223.

§ III

Comment s'est établie la règle de l'hiatus. — Les écoles poétiques du dix-neuvième siècle l'ont-elles respectée?

Comme la plupart des lois de notre poétique, la règle de l'hiatus s'est formée et constituée par un lent progrès; c'est seulement au dix-septième siècle, au temps de Malherbe et de Boileau, qu'elle a établi son autorité. Avant d'y réussir, il lui a fallu vaincre la force des habitudes anciennes, l'indifférence d'un public à demi grossier et la résistance des poètes qui s'accommodaient fort, dans leurs diffuses improvisations, des facilités d'une entière liberté. Entre ces tendances arriérées et le sentiment, chaque jour plus vif, du progrès et de la perfection, le siècle de la Renaissance hésita. Il tenait à honneur de réformer et d'épurer cette versification négligée que lui avait léguée le moyen âge; il ne lui échappait pas que l'abus de l'hiatus et les irrégularités de l'élision nuisaient à la beauté du vers français : le courage lui manqua pour supprimer par une interdiction formelle les défauts qu'il désapprouvait. Il prit un moyen terme : il évita, autant que possible, les hiatus les plus choquants et se permit tous les autres. Cette transaction est l'un des traits caractéristiques de la versification du seixième siècle.

Dans son *Art poétique* de 1565, Ronsard blâme l'hiatus et en note les fâcheux effets : « tu éviteras, autant que la contrainte de ton vers te le permettra, les rencontres des voyelles et diphtongues qui ne se mangent point; car telles concurrences de voyelles non élidées font les vers merveilleusement rudes en notre langue...» Cela ne l'empêche pas d'admettre dans ses vers de nombreux hiatus, et la Pléiade suit l'exemple du Maître. Chez les poètes du seizième siècle, l'hiatus le plus ordinaire est celui que produit la rencontre des monosyllabes atones *tu*, *qui*, *y*, *et*, *ou*, etc., avec les mots commençant par une voyelle; le choc de la voyelle

finale et de la voyelle initiale, entre deux mots polysyllabes, est beaucoup moins fréquent :

> Estre un Narcisse, *et elle* une fontaine.
> (RONSARD, éd. Becq de Fouquières, p. 4.)

> Fleuves et bois et fleurs *tu en*chantais.
> (ID., p. 5.)

> Il lui souf*fla un* horreur dans les yeux.
> (ID., p. 177.)

> D'*où es-tu, où* vas-tu, d'où viens-*tu à* ceste heure?
> (ID., *Bocage royal*, IIe partie.)

Ce n'est donc ni à Ronsard ni à ses amis qu'on doit la règle de l'hiatus; mais, au sortir du moyen âge, ils ont réagi, les premiers, contre la licence de l'usage ancien. Régnier (1573-1613), qui a défendu la Pléiade contre les critiques de Malherbe, reproche à la jeune école poétique du dix-septième siècle naissant de s'acharner à la poursuite des hiatus :

> Cependant leur sçavoir ne s'estend seulement
> Qu'à regratter un mot douteux au jugement,
> Prendre garde qu'un « qui » ne heurte une diphtongue.
> (*Satire IX.*)

Néanmoins, les hiatus qu'on rencontre chez lui ne sont ni nombreux ni choquants :

> O débile raison, *où* est ore ta bride?
> (*Ibid.*)

> *Et ainsi* que mon corps mon esprit est errant.
> (*Elégie I.*)

« Enfin Malherbe vint », pour l'hiatus comme pour tout le reste. Il substitua la règle à l'arbitraire, l'autorité de l'usage raisonné au caprice individuel, il fixa les limites de ce qui peut être permis et de ce qui doit être défendu. Mais s'il eut le pouvoir d'imposer ses décisions et de faire accepter ses réformes, c'est qu'il était l'interprète fidèle et le ministre hardi des exigences du goût public devenu enfin, lui aussi, plus sévère. La société contemporaine, éprise de l'élégance et de la perfection, le soutenait de ses suffrages, et la nouvelle constitution que le poète législateur promulgua sur le Parnasse français

fut ratifiée, on peut le dire, par la presque unanimité des esprits éclairés[1]. On a remarqué que ce réformateur des abus de l'hiatus avait dû commencer par se réformer lui-même. A l'époque de ses débuts, il avait d'abord imité la plupart des défauts qu'il a plus tard condamnés et réprimés avec une si rare énergie. On a relevé dans ses premières poésies jusqu'à sept hiatus ; il est vrai qu'ils ne sont pas tous authentiques.

Pendant deux siècles, l'empire de la règle établie par Malherbe demeure incontesté. Voltaire, dans sa Correspondance avec d'Alembert, Marmontel dans un article de l'*Encyclopédie*, élevèrent bien quelques plaintes contre la rigueur de ses prescriptions et y signalèrent des inconséquences plus apparentes que réelles; mais leurs critiques, assez faciles à réfuter, n'eurent pas d'écho, et n'amenèrent aucun changement dans la pratique. Elles avaient le tort d'être vagues et de ne pas pénétrer les raisons qui expliquent l'importance des préceptes ; elles commettaient l'erreur de confondre les hiatus, où deux mots s'entrechoquent, avec les rencontres de voyelles si fréquentes dans l'intérieur du même mot.

Qu'est devenue la règle, au dix-neuvième siècle, dans le tumulte des innovations qui ont bouleversé la doctrine classique? Le romantisme l'a respectée. Il était trop ami de la beauté plastique et des qualités musicales du vers pour avoir la pensée de remettre en honneur les imperfections et les rudesses de l'art primitif. Quant aux jeunes écoles contemporaines, dont la devise est « tout détruire, pour tout renouveler », elles ont naturellement abrogé la règle de l'hiatus avec la poétique tout entière. L'hiatus est donc libre, aujourd'hui, dans le vers libre. Mais la poésie qui s'élabore sous cette inspiration n'a réalisé jusqu'ici que la première partie de son programme, celle qui inscrit à l'ordre du jour les destructions faciles. « Pour que l'hiatus, a dit M. Guyau, puisse s'ériger en règle et en coutume dans

1. « Il est rare qu'une règle de langue ou de prosodie soit fondée sur le caprice de quelque grammairien ou prosodiste... Malherbe ne possédait aucun moyen coercitif pour ranger à son opinion les poètes ses contemporains. Ce fut bien librement qu'ils y adhérèrent, et c'est bien librement aussi que tous ceux qui sont venus depuis ont continué de s'y conformer. » — De Gramont, *les Vers français et leur prosodie* (1876), p. 34 et 37.

le vers français, il faudra que notre prononciation se soit modifiée bien profondément, et nous sommes encore loin de cette époque-là[1]. »

En dehors de ces nouveaux cénacles et de leurs vastes ambitions, nombre de bons esprits, sans vouloir supprimer la règle, proposent d'y introduire quelques amendements. Telle est du moins, croyons-nous, l'opinion exprimée par M. d'Eichthal dans ce passage de son *Etude sur le rythme* où, prenant à partie les nihilistes de la poésie française, il ajoute aux reproches qu'il leur fait, un correctif. « Parmi les réformes tentées, il en est, dit-il, qui mériteraient d'être poursuivies. Il serait souhaitable, par exemple, que des poètes de talent parvinssent à débarrasser notre code poétique de quelques règles trop étroites, comme l'interdiction générale des hiatus, etc.[2]... » Ce n'est là qu'un vœu tout platonique, qui n'engage personne et ne résout rien. Les regrets et les plaintes de Théodore de Banville n'éclaircissent pas davantage la question : « Nous avons perdu, dit-il, un trésor d'harmonies délicates à la suppression de l'hiatus[3]. » On ne s'en douterait guère, à lire les hiatus du moyen âge et ceux mêmes du seizième siècle.

Avec une précision plus scientifique, M. Becq de Fouquières formule une théorie toute personnelle, fondée sur un principe juste dont il exagère l'application : « Le vrai juge de l'hiatus, c'est l'oreille et non l'œil ; on doit consulter, en cette matière, la voix et non l'orthographe. En effet, lorsque deux mots se suivent, l'un finissant, l'autre commençant par une voyelle, l'hiatus sera très sensible, si ces deux mots sont à une distance inextensible l'un de l'autre, si le rapide intervalle qui les sépare ne peut être prolongé, tandis qu'au contraire il nous semblera d'autant moins choquant que la voix pourra laisser plus de temps s'écouler entre le premier et le second de ces mots. Tout repos de la voix atténue le heurt désagréable produit par l'hiatus. Nous formulerons donc la règle générale suivante : tout hiatus doit être autorisé lorsque, entre deux mots, la construction logique de la phrase

1. *Problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 222.
2. Page 52.
3. *Petit traité*, etc., page 101.

et le rythme du vers permettent à la voix d'introduire un repos sensible pour l'oreille. On comprend sans difficulté comment le sens peut joindre ou disjoindre deux mots. Prenons un hiatus formé par la rencontre de deux voyelles identiques, soit *aa*. L'hiatus sera très dur dans l'expression : « Il tomb*a à* terre »; il le sera moins dans celle-ci : « Il tomb*a*, *a*tterré. » C'est à peine s'il sera sensible, si le premier *a* coïncide avec un repos logique de la voix : « Il tomb*a*. *A*tterré, l'adversaire prit » la fuite. » Autre exemple sur l'hiatus *éé*. L'expression « une bont*é a*imable » blesse désagréablement l'oreille; nous ne sentirons que fort peu l'hiatus dans ce membre de phrase : « Grâce, douceur, bont*é*, *a*imable et doux » regard. » Un simple changement de construction augmente ou diminue le heurt occasionné par la rencontre de deux voyelles. C'est ainsi que la phrase : « Sur ses traits, la bont*é est* peinte », mettra l'hiatus *éé* en évidence; elle le dissimulera, au contraire, par un léger repos, en prenant cette forme : « La bont*é est* » peinte sur ses traits. » En résumé, c'est la voix qui produit le choc désagréable de l'hiatus; mais c'est le sens et le rythme qui gouvernent la voix et qui font apparaître ou disparaître l'hiatus. En prenant ainsi pour juge l'oreille et non plus les yeux, les poètes recouvreront une juste liberté[1]. »

Il est certain que l'hiatus est plus ou moins choquant, selon que le temps d'arrêt placé entre les deux mots qui se suivent est bref ou prolongé. Mais ce léger repos, même lorsqu'il est le plus marqué, suffit-il à supprimer l'hiatus? A notre avis, l'hiatus subsiste, bien qu'affaibli, et les exemples cités plus haut le prouvent. Rien, d'ailleurs, n'est plus variable que la durée de cet arrêt et que les effets qui en résultent. Comment fixer la limite où l'hiatus sera tenu pour annulé et celle où il devient une incorrection? Le moyen de s'entendre sur l'appréciation de ces nuances si délicates? Qui pourra se reconnaître dans l'extrême diversité des conditions où se produira le choc des deux mots, et se prononcer avec quelque assurance en parcourant la gamme changeante des hiatus? Nous voilà ramenés, par la théorie moderne,

1. Pages 297, 298, 300.

aux procédés éclectiques des poètes du seizième siècle, qui faisaient une sélection entre ces variétés et ces espèces, adoptant les unes et rejetant les autres. Nous retombons dans l'arbitraire, et, sur cette pente rapide, dans le désordre de la pleine liberté. La doctrine classique, elle aussi, consulte l'oreille, quand il s'agit d'hiatus; elle apprécie l'importance du rôle de la voix; mais elle tient compte, en outre, de l'orthographe et satisfait aux exigences de l'esprit : c'est par là qu'elle donne à ses prescriptions un caractère de netteté et de certitude qui manque à la théorie que nous venons d'exposer.

CHAPITRE VI

Les licences poétiques.

Impropriété de cette expression : licences poétiques. — La poésie n'a pas le droit d'être incorrecte. — Formes particulières de diction et de construction qui conviennent à la poésie et qui seraient irrégulières en prose. — Division adoptée, dans cette question, par les anciens *traités* : licences d'orthographe, licences de construction ou de syntaxe, licences de grammaire. Combien elle est défectueuse. — Division plus rationnelle; les *inversions*, les *ellipses*, les *archaïsmes*. — Examen des prescriptions anciennes. — Comment on peut les simplifier. — Raisons explicatives des différences caractériques qui, dans l'emploi de certains mots et de certaines constructions, distinguent la langue poétique de celle de la prose.

Ce chapitre de l'ancienne poétique, tel que nous l'a transmis la tradition, a fort vieilli de notre temps. On lui reproche d'être confus, inexact, et finalement inutile. Sans le juger aussi sévèrement, nous croyons qu'il y a lieu de ne pas l'accepter sur la foi du passé, mais de le soumettre à une critique attentive.

Dans son *Petit Traité de poésie française*, Théodore de Banville, abordant ce sujet, s'exprime ainsi : « *Licences poétiques;* il n'y en a pas. » Voilà le chapitre

réduit à sa plus simple expression. Quelque paradoxale que semble, et que soit en effet, cette opinion décisive et tranchante, l'auteur l'appuie sur des raisons assez plausibles : « Le premier, dit-il, qui imagina d'accoupler ce substantif *licence*, et cet adjectif *poétique*, a créé et lancé dans la circulation une bêtise grosse comme une montagne. Comment et pourquoi y aurait-il des *licences* en poésie? Quoi! sous prétexte qu'on écrit en vers, c'est-à-dire dans la langue rythmée et ordonnée par excellence, on aurait le droit d'être désordonné et de violer les lois de la grammaire ou celles du bon sens! Et cela sous prétexte qu'il eût été trop difficile de faire entrer dans un vers ce qu'on voulait y mettre et comme on voulait l'y mettre! Mais c'est en cela précisément que consiste l'art de la versification, et il ne peut consister à ne pas faire ce qu'il est chargé de faire. *Racine contient Vaugelas*, a dit Victor Hugo, et cela signifie que le poète doit observer fidèlement les plus étroites règles de la grammaire. Il doit se montrer soumis à ces règles plus que ne le fut jamais le prosateur le plus pur et le plus châtié[1]. »

Ce qui nous met d'accord, sur un point du moins, avec le *Petit Traité*, c'est que ce mot de « licence poétique, » terme consacré, est impropre et fausse l'idée qu'il prétend exprimer. La définition qu'en donne Marmontel aggrave encore l'équivoque : « La *licence* est une incorrection, une irrégularité permise en faveur du nombre, de l'harmonie, de la rime, ou de l'élégance des vers. » Or, il n'est pas vrai que la poésie puisse s'attribuer un droit d'incorrection, ni qu'elle ait un privilège d'irrégularité. En ce sens, Banville a raison : il n'y a pas de licences poétiques. Mais si l'on ne donne pas licence au poète de commettre des fautes contre les lois générales du langage pour y chercher l'occasion d'un mérite d'élégance ou d'harmonie, il existe dans la langue poétique certaines formes d'expression ou de syntaxe, qui ne conviennent qu'à elle seule et qui sont étrangères à la prose, par ce qu'elles dérivent de la nature même de la poésie et des conditions spéciales du langage rythmé et versifié. Loin d'être

1. Pages 63, 64.

incorrectes, ces particularités de la langue des vers sont la manifestation naturelle de la pensée poétique, soumise aux lois du rythme; et si elles s'écartent des habitudes et du tour d'esprit de la prose, c'est qu'il faut bien admettre qu'il y a une différence de nature et de génie entre la prose et la poésie.

C'est donc bien à tort qu'on a désigné par un terme synonyme d'incorrection permise et de faute tolérée ces formes essentiellement poétiques. On divise ordinairement en trois classes ces prétendues infractions aux règles du langage : licences d'orthographe, licences de construction ou de syntaxe, licences de grammaire. Cette division, tout arbitraire, manque de logique et de clarté. Que signifie, par exemple, ce groupe formé à part sous le titre et avec l'étiquette de « licences de grammaire »? Est-ce que l'orthographe et la syntaxe ne font pas aussi partie de la grammaire? Il nous paraît plus simple de distinguer, parmi ces formes particulières à la langue poétique, celles qui consistent dans le tour même et la construction de la phrase, et celles qui nous présentent un choix de mots peu usités : la première classe comprendra les inversions et les ellipses; dans la seconde se rangeront les latinismes et les archaïsmes. Ce sera là notre division.

§ Ier

Les inversions et les ellipses.

I. Inversions poétiques. — L'inversion modifie, par des transpositions de mots, l'ordre habituel du langage. Elle introduit dans le développement de la pensée une syntaxe imprévue qui dérange la suite uniforme du sujet, du verbe et de l'attribut, renforcés de tous leurs compléments. Comme l'ordre grammatical n'est pas toujours le plus naturel, ni le plus rapide, l'inversion s'emploie aussi en prose, et dans le langage le plus ordinaire et le plus familier; mais c'est en vers surtout qu'elle est fréquente et hardie : la plupart des inversions que les poètes se permettent seraient des incor-

rections chez les prosateurs. Il s'agit donc ici de ces hardiesses de construction dont le caractère est essentiellement poétique; il faut expliquer pourquoi elles seraient déplacées en prose, et sont à leur place dans la poésie.

L'inversion, en poésie, a pour effet et pour mérite de donner à la pensée une puissance d'expression toute nouvelle, où ne saurait atteindre le langage ordinaire, et d'assigner à chaque partie de cette pensée le rang le plus conforme à son importance. Presque toujours la pensée, ainsi transformée et mise en relief, se présente à l'esprit comme un tableau dont l'heureuse ordonnance le saisit tout d'abord; l'ordre logique est alors remplacé, dans l'imagination du lecteur, par une impression d'harmonie et de beauté que la mélodie du rythme rend encore plus sensible. L'art a évincé la grammaire; la raideur de la ligne droite s'efface et disparaît devant un sentiment plus délicat, plus raffiné, que le beau, en se manifestant, vient d'éveiller. La poésie obéit ainsi à la loi même de sa nature; elle suit l'inspiration de son génie propre, qui est aussi celui de tous les beaux-arts, et qui lui commande de ne pas se borner à dire les choses, mais de les peindre aux regards comme à l'esprit, et d'ajouter au sérieux de l'idée la séduction et le brillant des formes plastiques. Qu'on enlève l'inversion à ce vers de Racine,

> Pleurante après son char vous voulez qu'on me voie;
>
> (*Andromaque*, a. IV, sc. v.)

ne perdra-t-il pas toute sa poésie avec toute sa force d'expression? Que deviendra cette scène si frappante que le poète, en quelques mots, fait luire dans un éclair de son style : l'amante en pleurs traînée sous l'œil de la foule, derrière le char de sa rivale triomphante. Dans les vers qui doivent à l'inversion leur beauté, la pensée se compose ordinairement de deux parties qui se font antithèse en se complétant. Etroitement unies par la rapide concision du style, emportées dans le même courant d'harmonie, elles se présentent l'une avec l'autre et presque simultanément à l'esprit; bien que leurs rangs soient intervertis, et que l'une d'elles se détache

en relief, leur alliance est si naturelle qu'elles sont inséparables et ne forment qu'un tout. Ce vers de *Britannicus*, dont la sombre énergie s'inspire de Tacite,

De ses derniers soupirs je me rendis maîtresse,

nous signale, d'un seul trait, et nous fait voir, d'un seul coup d'œil, l'homme mourant, dont on guette les soupirs, et la tyrannie rusée, qui épie ses plaintes, pour les étouffer aussitôt.

Quelquefois aussi l'ampleur de la scène, retracée et figurée par le poète, excède le cadre d'un seul vers; l'inversion, alors, placée en tête du premier vers, s'étend sur le suivant et domine le développement :

Du temple, orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques, etc.
(*Athalie*, a. I, sc. I.)

C'est ici qu'on voit clairement la différence qui existe entre l'ordre grammatical et l'ordre poétique, ou esthétique, et la raison de cette différence. Si l'on voulait simplement énoncer comme un fait l'empressement du peuple à se rendre au temple, l'ordre grammatical suffirait; mais tout autre est l'intention du poète : en décrivant l'empressement populaire, il veut frapper l'esprit et y laisser une impression durable; raconter n'est pas assez pour lui; il veut faire de l'événement une vivante et forte peinture. Il est donc naturel que transposant l'une des deux parties du tableau, il place au premier plan la description du lieu où le peuple accourt, et qu'il introduise ensuite cette multitude fidèle qui remplit les vastes portiques du temple. Grâce à l'inversion, il atteint son but et donne une forme palpable à sa conception. Tel est le vrai caractère de l'inversion poétique, et telle est aussi sa raison d'être. On peut déduire de ces observations les qualités qui lui sont nécessaires et les défauts qu'elle doit éviter.

Si l'inversion n'ajoute rien à la force ou à la beauté de l'expression, si elle est sans mérite et n'apporte aucun avantage avec elle, il vaut mieux l'écarter : elle devient inutile, peu naturelle, et trouble mal à propos l'ordre

régulier du langage. Que peut gagner le style à une inversion telle que celle-ci?

Ecoutons *du rossignol le chant.*
(MAROT.)

Ceux qui louaient le plus *de son chant l'harmonie*[1].
(FLORIAN.)

A plus forte raison est-elle condamnable, lorsque, n'ayant aucun mérite, elle nous choque, en outre, par quelques défauts; par exemple, lorsqu'elle est forcée, obscure, surchargée de prépositions ou de conjonctions, et compliquée de régimes indirects accumulés :

A peine *de la cour* j'entrai dans la carrière.
(VOLTAIRE.)

Tu n'as fait le devoir *que* d'un homme de bien.
(CORNEILLE.)

Je n'ai pu *de mon fils* consentir à la mort.
(VOLTAIRE.)

L'ancienne poésie et même l'ancienne prose, multipliaient les inversions à l'exemple du latin. Cette empreinte trop visible de la langue mère sur la langue dérivée a subsisté longtemps; le dix-septième siècle ne l'avait pas entièrement effacée; mais aujourd'hui que le français, dégagé de cette imitation un peu servile, a pris une forme originale et une allure toute moderne, ce serait une affectation d'archaïsme que de se régler entièrement sur le goût d'un public beaucoup plus familiarisé que nous-mêmes avec l'usage écrit et parlé de la langue latine.

Jusqu'au temps de Malherbe et de Corneille, il était reçu de placer, en toute circonstance, le sujet après le verbe :

Bien me connaît *la prudente* Cybèle.
(MAROT.)

Et sont profanes *ses chansons.*
(MALHERBE.)

1. Vers cités par Quicherat, p. 98. — Les exemples suivants, à l'appui du même développement, seront empruntés à cet auteur, p. 98-104, 486-491.

Ce latinisme est absolument tombé en désuétude. Il en est de même de l'inversion qui place l'attribut avant le verbe :

De son état pourtant *digne je ne l'estime.*
(Du Bellay.)

Vous le fîtes enfin *immortel devenir.*
(Maynard.)

Il est cependant des cas où ces inversions, d'un aspect dur et bizarre, se recommandent par un mérite de simplicité concise, ou même par la noblesse vraiment poétique de l'expression :

Pour qui *tient Apollon* tous ses trésors ouverts.
(Boileau.)

Le sage par qui *fut ce bel art* inventé.
(La Fontaine.)

Vous êtes *maigre entrée,* il faut *maigre sortir.*
(Id.)

Dans les exclamations, où d'ordinaire éclate la violence du sentiment, l'inversion du sujet, placé après le verbe, est naturelle, car elle est le seul moyen de traduire l'énergie intérieure dont l'âme du poète est remplie :

Périsse mon amour, *périsse* mon espoir!
(Corneille.)

Il existait dans l'ancien français une inversion dont l'origine se confond avec celle de la langue elle-même. Elle porte, en effet, la marque du latin populaire qui a donné naissance au français. Au passé indéfini, on plaçait le régime direct entre le verbe auxiliaire et le participe, en faisant accorder le participe avec le régime qui le précédait. Par exemple, au lieu de dire, régulièrement : *les zéphyrs ont rajeuni l'herbe;* on pouvait dire : *les zéphyrs ont l'herbe rajeunie.*

Un certain loup, dans la saison
Que les tièdes zéphyrs *ont l'herbe rajeunie.*
(La Fontaine, liv. V, fable viii.)

Cette construction, si évidemment contraire à la syn-

taxe moderne, est la traduction littérale d'une forme latine qui a passé dans le français et s'y est longtemps maintenue. Au moyen âge elle était d'un usage courant, en prose comme en vers; la poésie du dix-septième siècle, sans la prodiguer, ne l'a pas dédaignée :

> Il est de tout son sang comptable à la patrie;
> Chaque goutte épargnée a *sa gloire flétrie.*
> (CORNEILLE, *Horace*)

> — Combien de fois la lune *a leurs pas éclairés!*
> ... J'ai maints chapitres *vus*...
> (LA FONTAINE, liv. II, fable II.)

Un poète moderne doit-il rigoureusement s'interdire cette forme archaïque d'inversion. Nous ne le pensons pas. Il nous semble que, placée à propos, elle pourrait se défendre par le prestige même de son ancienneté. Il y a de la poésie dans une origine aussi lointaine. Voltaire, fort peu indulgent pour les naïvetés hardies de notre vieille langue, était sensible à la grâce négligée de cet archaïsme. En commentant le vers de Corneille, cité plus haut, il fait cette remarque : « La sévérité de la grammaire ne permet pas ce *flétrie;* il faut dans la rigueur : *a flétri sa gloire.* Mais, *a sa gloire flétrie*, est plus beau, plus poétique, plus éloigné du langage ordinaire, sans causer d'obscurité. »

Les *traités* qualifient de licence poétiques l'habitude prise par les poètes, surtout au dix-septième siècle, de changer la place que la grammaire assigne ordinairement au pronom qui est en rapport avec deux verbes dont le second est à l'infinitif. Au lieu de le mettre entre les deux verbes, c'est-à-dire avant le second, dont il est le régime direct ou indirect, on le place avant le premier verbe :

> ... Pour prévenir les pleurs que je *leur* vais coûter.
> (RACINE, *Iphigénie*, a. IV, sc. IV.)

> Lui-même il *me* viendra chercher dans un moment.
> (ID., *ibid.*, a. III, sc. VII.)

> L'ours venant là-dessus, on crut qu'il *s'alloit* plaindre.
> (LA FONTAINE, liv. I.)

Au dix-septième siècle, cette construction était d'un

emploi général et constant, en prose aussi bien qu'en vers; le siècle suivant la laissa tomber en désuétude; mais, de notre temps, nombre d'écrivains excellents l'ont, avec raison, rétablie et remise en honneur. C'est une singulière méprise que de considérer comme une licence ce qui pendant si longtemps a été l'usage même, c'est-à-dire la règle.

Une erreur plus grave serait de croire qu'en poésie il faut multiplier les inversions et les préférer à l'ordre simple. Sans doute, elles conviennent à la poésie beaucoup mieux qu'à la prose; elles y sont plus fréquentes et plus fortes; mais si nombreuses qu'elles soient, c'est l'ordre simple, et non l'ordre interverti, qui prédomine en vers comme en prose. Quelquefois même, le poète, lorsqu'il pourrait choisir, pour rendre sa pensée, l'une ou l'autre de ces deux constructions, préfère la plus simple, comme plus expressive.

II. L'ellipse en poésie. — Il y a plus d'un rapport entre l'ellipse et l'inversion. L'une et l'autre prennent des libertés avec les règles ordinaires de la construction : l'inversion, change l'ordre des mots; l'ellipse en diminue le nombre. « On appelle ellipse, dit Quicherat, le retranchement d'un ou de plusieurs mots qui seraient nécessaires pour la régularité de la construction. » Ce qui achève entre elles la ressemblance, c'est que toutes deux, dans l'atteinte qu'elles portent à la régularité grammaticale, s'inspirent du génie particulier de la poésie et concourent à l'effet qu'elle veut produire. En transposant les mots, l'inversion développe les ressources descriptives et les qualités pittoresques de la langue des vers; l'ellipse lui donne plus de concision et de vivacité en supprimant des mots sans importance et sans relief. C'est par cette étroite conformité avec la nature même et l'esprit de la poésie, qu'elles justifient leurs irrégularités les plus hardies et les convertissent en beautés d'expression.

On peut distinguer deux sortes d'ellipses dans la langue des vers : les unes, assez timides, qui se bornent à supprimer des mots ou des particules faciles à suppléer; les autres, plus pénétrantes et plus osées, qui tranchent dans le vif de la pensée et de l'expression. Entre les premières et les secondes, la différence est

grande. Les premières sont utiles au poète; elles lui facilitent, en certains cas, la versification; mais elles ne rendent aucun service à la poésie et n'ajoutent rien à ses mérites. Le temps a consacré ces libertés; il y a désormais prescription. En voici quelques exemples.

Quand plusieurs substantifs, ou plusieurs verbes, sont régis par des prépositions, il faut en prose, répéter ces prépositions devant chaque nom, ou devant chaque verbe : on peut, en vers, se dispenser de cette répétition, surtout lorsque ces prépositions sont *à* ou *de :*

Mais *sans nous égarer* dans ces digressions,
Traiter, comme Senaut, toutes les passions...
(Boileau, *Satire VIII*, v. 113.)

... Un ordre *de vider* d'ici vous et les vôtres,
Mettre vos meubles hors et *faire* place à d'autres.
(*Le Tartufe*, a. V, sc. iv.)

Il y a ellipse de la préposition *sans* dans le second de ces vers, et de la préposition *de*, dans le quatrième.

La poésie peut aussi se dispenser de répéter, dans un second membre de phrase, un sujet déjà exprimé au commencement :

Je condamnai les dieux, et sans plus rien ouïr,
Fis vœu, sur leurs autels, de leur désobéir.
(*Iphigénie*, a. I, sc. i.)

Dans l'usage du dix-septième siècle, la plupart de ces ellipses étaient communes à la prose et à la poésie; on peut en citer de nombreux exemples chez les plus célèbres écrivains classiques. Même en se plaçant au point de vue plus sévère de l'usage moderne, on comprend très bien que l'emploi répété des pronoms et des prépositions, obligatoire pour le prosateur, ne le soit pas absolument pour le poète. Pourquoi la prose, qui ne subit ni gêne, ni contrainte, qui, dans le développement de la pensée, dispose librement de l'espace et du temps, serait-elle autorisée à supprimer des mots que le sens exige et que la règle déclare nécessaires? Dans la langue versifiée, où tout se mesure, se pèse et se compte, où la pensée se condense et prend tout son relief sous la forme précise d'une combinaison rythmique, qu'importe l'omission de quelques mots sous-entendus? En quoi peut-

elle nuire à la savante harmonie de la phrase poétique, que sa concision soutient et qu'un ordre lumineux éclaire? Ces libertés, d'ailleurs, ne sont concédées que sous une double condition. L'ellipse ne doit ni dégénérer en incorrection, ni créer une équivoque, ni fatiguer en le troublant l'esprit du lecteur.

Il n'y a pas de règle qui puisse définir et juger d'avance ces autres ellipses, déjà signalées plus haut, ces ellipses hardies qui retranchent non pas seulement quelques particules ou quelques pronoms, mais des mots essentiels et des membres de phrase tout entiers. Elles sont imprévues, et variables comme l'inspiration dont elles sortent, comme les circonstances qui les suggèrent au poète. On ne peut en théorie limiter leur audace; tout dépend de l'effet produit, et, comme les inversions, elles se légitiment par le résultat. Dans ses entreprises contre la règle, dans ses innovations contre l'usage, le poète est libre de tenter et d'oser au delà des bornes que d'autres avant lui ont respectées; mais le péril est égal à sa liberté, et le sentiment de ce péril est son unique modérateur. Tout succès qu'il obtient en ce genre est une conquête faite par l'art sur la grammaire.

Les plus simples, de ces ellipses, et les moins hasardeuses, sont celles qui, dans un second membre de phrase, suppriment un verbe déjà exprimé, qui serait employé à une autre personne, à un autre temps, à un autre nombre, si on le répétait.

Ma cour *fut* ta prison, *mes faveurs*, tes liens,
(*Cinna*, a. V, sc. I.)

— *Il parle* d'Isabelle, *et vous*, de Léonor.
(MOLIÈRE, *Ecole des Maris*, a. III, sc. VIII.)

Il est des ellipses où il faut suppléer une conjonction explicative :

Que dis-je? En quel état croyez-vous la surprendre?
Vide de légions qui la puissent défendre,
Leurs femmes, leurs enfants pourront-ils m'arrêter?
(*Mithridate*, a. III, sc. I.)

— Rechercher une Grecque, *amant* d'une Troyenne!
(*Andromaque*, a. II, sc. V[1].)

1. « Puisque (Rome) est vide de légions, etc... » — « Rechercher une Grecque, lorsqu'on est, tout en étant l'amant d'une Troyenne. »

Il est même nécessaire, quelquefois, de rétablir tout un membre de phrase, pour éclaircir et achever la pensée.

Je t'aimais inconstant; qu'aurais-je fait, fidèle?
(*Andromaque*, a. IV, sc. v.)

Un laconisme affecté et forcé n'échapperait pas au double écueil de l'obscurité et de l'incorrection. L'ellipse, naturelle et claire, flatte l'intelligence du lecteur en lui faisant appel; elle s'abuserait, en lui présentant une énigme à deviner. Les poètes n'évitent pas toujours ce double défaut; témoin ce vers de Molière :

C'est donc ainsi qu'*absent* vous m'avez obéi?
(*Ecole des Femmes*, a. II, sc. II.)

« Absent » signifie : « lorsque j'étais absent ».

En général, les meilleures ellipses sont celles que la passion inspire, en pleine crise tragique, dans le conflit des destinées et le choc ardent des intérêts. Personnages et spectateurs, emportés par la force invisible et irrésistible qui pousse le drame au dénouement, sont impatients d'aller jusqu'au bout des sentiments qui les exaltent, et d'arriver au terme de l'anxiété qui les étreint : l'ellipse, alors, resserrant l'expression, dévorant les longueurs inutiles, est la bienvenue; ce qu'elle peut avoir de brusque et de heurté concorde avec la hâte fébrile et les mouvements saccadés qui agitent les cœurs. Faire cette remarque, c'est dire quelles sont, en poésie, les conditions les plus favorables au succès de l'ellipse hardie, et par quels mérites surtout elle peut faire accepter et même applaudir ses apparentes irrégularités.

§ II

Les archaïsmes d'orthographe ou d'expression.

Ces prétendues *licences d'orthographe et de grammaire*, énumérées par les traités de versification, que sont-elles en réalité? Ce sont des débris, des souvenirs de l'ancienne orthographe française, ou quelques rares

spécimens d'expressions surannées, recueillis par la poésie, à titre d'exceptions, et sauvés, jusqu'ici, de l'entière désuétude et de l'oubli définitif. Leur vrai nom est l'archaïsme; parmi ces locutions archaïques, plusieurs sont des latinismes. Mais sur quelles raisons se fonde ce privilège de la durée indéfinie, accordé à certaines particularités du vieux langage, et convient-il de le perpétuer? Quel intérêt peut avoir la poésie moderne à conserver ces formes démodées qui datent de plusieurs siècles?

I. Archaïsmes d'orthographe. — On sait que les poètes ont l'habitude, quand ils y trouvent quelque facilité pour la rime, de supprimer l'*s* finale de la première personne du singulier de l'indicatif présent, dans certains verbes : ils écrivent je *doi*, je *croi*, je *voi*, j'*aperçoi*, je *reçoi*, je *sai*, j'*averti*, je *construi*, j'*écri*, etc.

Tantôt, cherchant la fin d'un vers que je *construi*,
Je trouve au coin d'un bois le mot qui m'avait fui,
(Boileau, *Epître VI*, v. 28.)

— Vizir, songez à vous, je vous en *averti;*
Et, sans compter sur moi, prenez votre parti.
(Racine, *Bajazet*, a. II, sc. III[1].)

Ils suppriment aussi, à l'occasion, l'*s* finale de la seconde personne du singulier de l'impératif :

Fais donner le signal, cours, ordonne; et *revien*
Me délivrer bientôt d'un fâcheux entretien.
(*Phèdre*, a. II, sc. IV.)

Nos poètes modernes ont suivi cet exemple :

..... Seigneur duc, es-tu donc insensé?
Mon aïeul l'empereur est mort. Je ne le *sai*
Que de ce soir.
(V. Hugo, *Hernani*.)

..... Lorsque je *vien*,
Personne ne me voit entrer. — Je le crois bien.
(Id., *le Roi s'amuse*[2].)

1. Il y a, toutefois, une exception pour les finales suivantes où la forme moderne et correcte est seule usitée : *je suis, je puis, je rends, je prends, je fuis, je fus*.
2. De Gramont, p. 71.

Ce sont là d'évidentes infractions à la règle moderne. Mais il faut reconnaître que cette orthographe, incorrecte aujourd'hui, était la règle même, dans le français du moyen âge. Ni la première personne du singulier de l'indicatif, ni la seconde personne du singulier de l'impératif ne prenaient l'*s* finale dans la plupart des verbes de l'ancien français; pourquoi? parce que ces verbes dérivent presque tous de verbes latins, et qu'il n'y a pas d'*s* finale, aux mêmes temps et aux mêmes personnes, dans les verbes latins. Plus régulière alors qu'aujourd'hui, l'orthographe se réglait sur l'étymologie. Les secondes personnes, au singulier de l'indicatif dans ces mêmes verbes, prenaient, dès lors, l'*s* finale, parce que cette *s* existait dans la forme latine correspondante. Plus tard, dans la dernière époque du moyen âge, l'*s* finale de la seconde personne a été donnée aussi à la première, par analogie et par amour de l'uniformité : ainsi s'est établi peu à peu l'usage moderne, qui a édicté la loi qui nous régit. De ces explications il résulte que dans cette période, aux limites flottantes, qui comprend la fin du moyen âge et le commencement des temps modernes, il y avait pour certains mots, pour certaines désinences, une double orthographe, l'une ancienne, l'autre plus nouvelle, entre lesquelles l'usage a longtemps hésité. Les poètes les adoptaient tour à tour, au gré de leurs propres convenances; et quelques-unes de ces libertés ont passé jusqu'à nous.

Est-ce une raison pour qu'elles demeurent inviolables et consacrées à jamais par cette longue succession d'exemples et d'autorités? Ces autorités s'appuyaient alors sur des raisons qui nous manquent aujourd'hui. Au dix-septième siècle, on touchait encore à des temps où la plupart des habitudes de la langue du moyen âge avaient conservé de nombreux partisans; plus d'un lecteur, même lettré, sous Henri IV et sous Louis XIII, y demeurait obstinément fidèle : l'usage contemporain était très mêlé d'usage ancien; il y avait, en un mot, quelque nouveauté encore dans l'archaïsme. Aujourd'hui, après deux siècles révolus, l'exemple des poètes classiques du dix-septième siècle, allégué à tort, condamne plutôt qu'il ne justifie ceux qui le suivent; et ces derniers restes d'antiquité doivent disparaître avec les

raisons passagères qui autrefois en expliquaient le maintien. Pour la prose et pour les vers, il ne faut qu'une seule et même orthographe.

Dans l'ancienne langue, la plupart des adverbes prenaient une *s* finale, que nos grammairiens modernes appellent l'*s* adverbiale. Plusieurs de ces adverbes, ayant été formés du pluriel des adjectifs latins correspondants, avaient gardé l'*s* du latin; on fut ainsi conduit à donner l'*s* aux autres adverbes, par analogie. Bien que l'*s* adverbiale ait disparu, en général, dans le français classique, quelques adverbes l'ont conservée, surtout en poésie : de là, pour ces adverbes, une double orthographe, l'ancienne et la nouvelle. Selon les exigences du vers, les poètes écrivent *guère,* ou *guères; naguère*, ou *naguères; jusque*, ou *jusques;* ils écrivent aussi *grâce à*, ou *grâces à; encor*, ou *encore :*

> Non, vous n'espérez plus de nous revoir *encor*,
> Sacrés murs, que n'a pu conserver mon Hector.
> (*Andromaque*, a. I, sc. IV.)

Faut-il leur interdire ce libre choix entre la forme ancienne et la forme nouvelle, et leur imposer, dans l'emploi de ces mots, l'orthographe moderne? Cette rigueur serait excessive, puisque aucune règle précise n'est ici intéressée et mise en cause; l'Académie, d'ailleurs, en donnant place dans son dictionnaire à cette double orthographe, semble indiquer qu'elle ne proscrit pas absolument la plus ancienne. Ce serait, au contraire, une incorrection manifeste de supprimer, comme on l'a fait quelquefois, l'*s* de *remords*, pour faciliter la rime; et c'est aussi une faute à blâmer, malgré les nombreux exemples dont elle s'autorisa, que de substituer toujours pour la rime, l'adverbe invariable *même* à l'adjectif pluriel *mêmes*, quand le sens et la grammaire exigent cet adjectif.

> Et crois que votre front prête à mon diadème
> Un éclat qui le rend respectable aux dieux *même*.
> (RACINE, *Esther*, a. II, sc. VII.)

Posons donc en principe que tout archaïsme d'orthographe doit être réprouvé, si la règle moderne l'interdit : mais s'il s'agit simplement d'un usage ancien maintenu

à côté de l'usage moderne, il vaut mieux, sans doute, préférer celui-ci, sans que cette préférence soit absolument obligatoire.

Ces observations peuvent s'appliquer à l'orthographe des noms propres, qui, en poésie, ne s'accorde pas toujours avec les prescriptions de l'usage et de la grammaire. Les poètes suppriment ou maintiennent à volonté l'*s* finale des noms propres et des noms de villes : ils écrivent *Charles* ou *Charle*, *Apelles* ou *Apelle*, *Démosthènes* ou *Démosthène*, *Athènes*, *Thèbes*, *Mycènes*, ou *Athène*, *Thèbe* et *Mycène*; *Versailles* et *Londres* ou *Versaille* et *Londre*, etc. L'usage, qui a donné une *s* à ces noms, est presque toujours fondé sur une raison d'étymologie. Ou bien ces noms ont gardé l'*s* de leur désinence grecque ou latine; ou bien cette *s* représente en français la forme du pluriel qui était celle de beaucoup de noms de villes antiques, en grec et en latin; et quoi qu'il soit moins facile de justifier l'*s* finale de « Londres » et de « Versailles », l'orthographe adoptée par l'usage et la grammaire mérite d'être respectée[1].

Ne serait-ce pas, toutefois, un pédantisme que de transformer en tyrannie tracassière l'autorité de la règle grammaticale, et de retirer aux poètes une facilité qui leur est presque nécessaire? Tel n'est pas l'avis de Théodore de Banville : impitoyable ennemi de toute « licence poétique », sa sévérité, dans les questions d'orthographe, va jusqu'à l'intransigeance. Il ose faire la leçon, sur ce point, à Victor Hugo en personne. Citant, quelque part, dans son *Petit Traité de poésie française*, ces vers des *Contemplations :*

> Les syllabes, pas plus que Paris et que *Londre*,
> Ne se mêlaient[2].....

il y met cette note : « *Londre*, sans *s*, au lieu de *Londres*, voilà une licence poétique. J'ai dit qu'il n'en faut jamais, et voilà que mon maître s'en est permis une. — Eh bien, il a eu tort. » — Un peu plus loin, récidive

1. Il est probable qu'on a donné une *s* à ces deux noms par analogie avec les noms de villes où l'*s* finale avait une origine étymologique. Dans *Paris*, — pour ne citer que cet exemple, — l'*s* vient de l'ancienne forme latine *Parisios*.

2. L. I, VII.

du poète, autre suppression de l'*s;* nouveau reproche du censeur :

Ils montaient *à Versaille* aux carrosses du roi...

— « Même observation que ci-dessus. Il fallait écrire non pas *Versaille,* mais *Versailles.* Rien d'implacable comme un écolier qui prend son maître en faute[1]! »

II. Les archaïsmes poétiques d'expression. — Parmi ces formes archaïques, qu'on nous présente comme autant de licences, autorisées seulement en vers, il y en a qui appartiennent à la prose autant qu'à la poésie, et qui sont encore de mode aujourd'hui. Singuliers archaïsmes! Etranges licences poétiques! On nous cite, par exemple, l'adverbe *où*, employé avec le sens de *à qui, à laquelle, auquel, dans lequel,* etc. :

Celle *où* j'ose aspirer est d'un rang plus illustre.
(*Polyeucte*, a. V, sc. v.)

Et voilà donc l'hymen *où* j'étais destinée.
(*Iphigénie*, a. III, sc. v.)

Mais on a donc oublié que tout le dix-septième siècle a parlé ainsi, en prose, comme en vers, et que cette locution, abandonnée dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a été relevée de sa désuétude par nos prosateurs et nos poètes contemporains? Elle est de celles qui constituent le fond même de la langue, et l'on en pourrait citer d'innombrables exemples.

On commet une autre erreur en attribuant à la poésie seule le droit d'employer les prépositions *dans* et *en,* au lieu de *à*, devant les noms de villes dont la lettre initiale est une voyelle :

Je serai marié, si l'on veut, *en Alger.*
(*Le Menteur*, a. V, sc. vi.)

Cassandre *dans Argos* a suivi votre père.
(*Andromaque*, a. I, sc. ii.)

Au dix-septième siècle, prosateurs et poètes emploient *en* avec cette acception; Molière dit « en Alger », dans ses pièces en prose : « Hélas! mon pauvre maître, peut-

1. Pages 66, 67.

être qu'à l'heure que je parle on t'emmène esclave *en* Alger[1]. » Même devant les noms de villes qui commencent par une consonne, on dit *en* et non *à*, en vers et en prose :

> Je loge *en Belle-Cour*, environ au milieu,
> Dans un grand pavillon.
> (*Suite du Menteur*, a. III, sc. III.)

C'était un latinisme qui avait passé, du moyen âge et du seizième siècle dans la langue courante du siècle de Louis XIV. Henri IV écrit : « en Constantinople. » On lit dans Rabelais, « en Amiens »; dans Larivey, « en Naples, en Paris »; dans Montaigne, « en Lacédémone ». Aujourd'hui, cette expression, absolument vieillie, ne convient pas plus à la poésie qu'à la prose.

Un autre latinisme, mais qui est resté dans la langue, est l'emploi du participe passé au lieu de l'infinitif :

> Oui, reprit le lion, c'est bravement *crié*.
> (La Fontaine, liv. II, fable XIX.)

Nous ne savons pourquoi on le cite comme une licence poétique; ce n'est ni une incorrection, ni une façon de parler réservée à la poésie. Il n'est interdit à personne de modifier la nuance de l'idée et de l'expression en remplaçant, comme dans le vers de La Fontaine, l'infinitif par le participe.

Quant à l'infinitif-substantif *penser*, synonyme noble de « pensée », il convient mieux, sans doute, aux vers qu'à la prose; mais la prose, quand elle élève le ton, ne le dédaigne pas, même aujourd'hui. Par quelle raison l'a-t-on qualifié de « licence », lui aussi? La poésie du dix-septième siècle tenait en grande estime ce mot excellent qui porte la marque des temps les plus anciens de la langue, où la plupart des infinitifs devenaient substantifs en prenant l'article :

> Que j'ai toujours haï les *pensers* du vulgaire !
> (La Fontaine, liv. VIII, fable XVI.)

> Je tremble au seul *penser* du coup qui le menace.
> (*Andromaque*, v. 1405.)

1. *Fourberies de Scapin*, a. II, sc. XI.

La Bruyère regrettait que l'usage courant lui préférât « pensée ». Nos poètes contemporains, en le réhabilitant, ont donné raison au regret de La Bruyère. Ce qui peut être, à plus juste titre, considéré comme une exception en faveur de la poésie, et comme une dérogation à la règle grammaticale, c'est de mettre au singulier un verbe qui a pour sujet plusieurs substantifs. Par une sorte de syllepse[1], l'esprit réunit dans un seul tout cette pluralité de substantifs, éléments d'une seule et même idée; le verbe s'accorde avec l'idée collective et prend la forme du singulier au lieu du pluriel :

Lorsque le genre humain de glands se contentoit,
Ane, cheval et mule aux forêts *habitoit*...
Là *croissoit* à plaisir l'oseille et la laitue.
(LA FONTAINE, liv. IV, fables IV et XIII.)

Ce héros qu'*armera* l'amour et la raison.
(*Iphigénie*, a. I, sc. II.)

Quelquefois, il est vrai, le dernier substantif est plus expressif que ceux qui le précèdent et semble porter l'idée à son point culminant; l'emploi du verbe au singulier est alors conforme à la règle :

Que ma foi, mon amour, *mon honneur* y consente.
(*Iphigénie*, a. IV, sc. VI.)

On peut aussi, quand le sens le permet, sous-entendre, entre deux substantifs, une conjonction qui met le verbe en rapport avec l'un des deux :

Le duc et le marquis se reconnut aux pages.
(BOILEAU, *Satire V*, v. 98.)

— « Le duc » ainsi que « le marquis ».

Comme dans les inversions et les ellipses, cette apparente incorrection n'est qu'une hardiesse du style poétique, qui donne plus de concision et de rapidité à l'expression de la pensée.

Est-il nécessaire, maintenant, pour clore ce chapitre des « licences », si mal dénommé, de citer trois ad-

1. Du grec σύλληψις, συλλαμβάνειν, comprendre ensemble, réunir, réunion. C'est le sens du latin *comprehensio*.

verbes, *dessus*, *dessous*, *dedans*, qui figurent chez quelques poètes du dix-septième siècle à l'état de prépositions, avec le sens de *sur*, *sous* et *dans;* — ou bien encore ces formes antiques, que la poésie classique a paru adopter un instant pour les rejeter ensuite, *doncques* pour *donc*, *avecques* pour *avec*, *devant* pour *avant*, *devant que* pour *avant que*, *cependant que* pour *pendant que*, *lors* pour *alors*, *las* pour *hélas?* On nous donne tout cela pour des locutions à part, dont l'emploi est un privilège poétique. Ce ne sont aujourd'hui que des anachronismes d'expression qui peuvent tout au plus trouver place dans les pastiches de la langue du seizième siècle, écrits, comme on dit, en style marotique. Nous ferons, si l'on veut, une exception pour *cependant que*, qui a sur *pendant que* l'avantage d'être un mot complet : placé à propos, il pourrait conserver quelque chose de la grâce d'ancienneté que nous lui voyons dans La Fontaine.

La savante composition du vers français, que nous avons étudiée dans les six chapitres de cette seconde partie, se prête à plusieurs formes, de longueur inégale, dont chacune a son caractère propre et ses ressources d'expression. De la variété de ces formes naissent des combinaisons rythmiques qui contribuent à développer les richesses intérieures de notre poésie et la puissance de ses effets. Ces mêmes combinaisons impriment aux poèmes, où chacune d'elles domine, la nuance particulière, le trait original qui les distingue entre eux. — Les questions que le sujet nous présente, sous cet aspect nouveau, seront examinées dans une troisième partie.

TROISIÈME PARTIE

LES FORMES DIVERSES DU VERS FRANÇAIS

CHAPITRE PREMIER

Vers où les syllabes sont en nombre pair. L'alexandrin, le décasyllabe, l'octosyllabe; les vers de six, de quatre et de deux syllabes.

Influence du nombre pair ou impair des syllabes sur le rythme du vers. — Faut-il, en mesurant le vers, se servir du mot *pied*, à l'exemple des anciens? — Supériorité de l'ALEXANDRIN. — En quoi il ressemble à l'hexamètre antique. — Variété des ressources d'harmonie qu'il contient. — Genres poétiques où il convient de l'employer. — Le DÉCASYLLABE et ses diverses césures. — L'harmonie de ce vers est inférieure à celle de l'alexandrin. — L'OCTOSYLLABE. Ses libres césures. — Du rang qu'il tient dans l'histoire de la poésie française. — VERS de SIX, de QUATRE, et de DEUX syllabes. — Leurs conditions rythmiques. — Doit-on les employer seuls ou combinés avec des vers de mesure différente?

Les formes du vers français, généralement usitées, depuis l'alexandrin jusqu'au vers monosyllabique, peuvent se diviser en deux classes : celle où les syllabes sont en nombre pair, et celle où le nombre des syllabes est impair. Ajoutons-y, à titre d'exceptions ou de curiosités, les vers démesurés, qui contiennent un nombre de syllabes supérieur à douze, et que le commun usage n'a pas adoptés.

La différence que nous faisons ici, entre le nombre pair et le nombre impair des syllabes dans le vers, n'est pas une distinction vaine; elle a sa raison d'être et une importance significative. Comme le dit très bien M. Guyau, dans ses études sur les lois et la for-

mation du vers moderne, « le plaisir sensible que nous donne le rythme s'accompagne toujours d'un plaisir plus mathématique et intellectuel, celui du *nombre :* rythmer, c'est compter instinctivement. Tout au moins, sentons-nous le nombre de temps qui constitue le rythme, et les rythmes qui se résolvent dans des nombres pairs ont quelque chose de plus pondéré, de plus stable, de plus pleinement harmonieux pour l'oreille que ceux qui vont par nombre impair[1].» Dans ces vers « à nombre impair », où la somme des syllabes afférente à chacun d'eux n'a pas de diviseur commun autre que *un*, la place des césures est incertaine ; la coupe inégale du vers rend le « nombre » moins sensible à l'oreille et le rythme moins régulier[2]. Telle est la raison de l'ordre que nous suivrons dans cette revue des formes diverses du vers français.

On a pu remarquer qu'en mesurant les vers, en calculant le nombre et la durée des « temps » dont chacun d'eux se compose, nous employons toujours le mot « syllabe », jamais le mot « pied », comme terme de mesure et de comparaison. L'emploi du mot *pied* convient à la prosodie métrique des vers grecs et latins, fondée sur la longueur et la brièveté des syllabes, parce que, là, un pied peut contenir un nombre très variable de syllabes, selon qu'elles sont longues ou brèves : il y a donc nécessité de compter la mesure du vers par le nombre des pieds qu'il contient, et non par celui des syllabes. Qu'est-ce qu'un pied, en grec et en latin? C'est une combinaison spéciale d'un certain nombre de syllabes, à laquelle la longueur ou la brièveté de ces syllabes imprime un caractère propre et distinctif. Aussi, chacune de ces combaisons, chacun de ces « pieds » porte un nom particulier : dactyle, spondée, ïambe, trochée, ionien, choriambe[3]. Selon que tel ou tel pied domine dans un vers, il donne son nom à ce vers. De là ces expressions courantes dont les unes indiquent le pied dominant de chaque vers, et

1. *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 181, 182.
2. Sully Prudhomme, p. 65. — D'Eichthal, p. 40.
3. *Dactyle :* une longue et deux brèves. — *Spondée :* deux longues. — *Trochée :* une brève et une longue. — *Iambe :* une longue et une brève. — *Ionien :* deux longues et deux brèves. — *Choriambe :* une longue, deux brèves, une longue.

les autres font connaître le nombre de pieds que le vers contient : vers dactyliques, vers ïambique ou trochaïque, ionique, choriambique; vers hexamètre, ou pentamètre, tétramètre, trimètre, c'est-à-dire vers de six, ou de cinq, de quatre, de trois pieds. Ce sont des désignations claires et précises qui déterminent avec netteté la grande variété des combinaisons de syllabes longues et de syllabes brèves dont la prosodie antique est la régulatrice. Dans la versification française, qui ne connaît pas ces complications, le mot « pied » ne pourrait désigner qu'une seule chose, fixe et invariable : la réunion de deux syllabes. Il est plus simple, alors, de compter par syllabes et d'éviter ainsi une double confusion, celle qui naîtrait du souvenir des pieds métriques de l'antiquité, et celle que produirait dans la numération des vers français, une équivoque toujours possible entre le mot « pied » et le mot « syllabe[1] ».

Nous allons examiner successivement les vers dont les syllabes sont en nombre pair, ceux où ce nombre est impair, et les vers exceptionnels ou peu usités qui comptent plus de douze syllabes.

§ Ier.

La supériorité de l'alexandrin. — Nuances variées et délicates de l'harmonie de ce vers. — Nombreux genres poétiques où il convient de l'employer.

Nous connaissons les origines de l'alexandrin; nous avons étudié l'agencement ferme et souple de sa structure intérieure. En expliquant, dans les six chapitres de la deuxième partie, le savant organisme de la versification française, nos plus importantes observations avaient nécessairement pour objet principal la forme

1. Tobler, p. 105, 106. — Nos anciens auteurs de prosodies françaises ont employé assez souvent, et fort mal à propos, le mot *pied* comme synonyme de « syllabe » : un décasyllabe est chez eux un vers de dix pieds; un octosyllabe, un vers de huit pieds, etc.

de l'alexandrin qui, de l'aveu des théoriciens et des poètes, est le type par excellence du vers français[1]. Il nous reste à le comparer aux autres formes rythmiques en donnant les raisons de la préférence unanime qu'on lui accorde.

La supériorité de l'alexandrin sur les autres vers français tient à deux causes : la première est le nombre de ses syllabes; la seconde est la richesse des ressources d'harmonie qu'il possède. Une réunion de douze syllabes, c'est-à-dire de douze sons, ou de douze « temps », théoriquement égaux en durée, constitue l'alexandrin; ce qui le met de pair, disons-le en passant, avec l'hexamètre antique, composé d'un nombre variable de syllabes, longues ou brèves, dont la somme est égale à douze longues. Selon la remarque très juste d'un esthéticien ce nombre douze, qui régit l'alexandrin, est celui qui satisfait le plus complètement l'oreille, celui qui se prête le mieux à ce compte instinctif qu'elle fait des temps d'où résulte le rythme; il est le seul qui soit divisible à la fois par deux, par trois, par quatre et par six; les rapports des divers membres, entre lesquels on peut le diviser, sont particulièrement faciles à saisir; il offre prise de toutes parts à l'analyse, puisque l'oreille peut le partager en groupes de deux, de trois, de quatre ou de six sons. Enfin, pour emprunter ce qu'il y a de vrai, au point de vue physiologique, dans une remarque capitale de M. Becq de Fouquières, il correspond à peu près au temps moyen de l'expiration[2].

La conséquence de ces observations s'offre d'elle-même à l'esprit. Le groupement harmonieux de douze syllabes, que l'art réunit, pouvant toujours se subdiviser, au gré de la pensée du poète et selon l'effet qu'il veut produire, en fractions dont chacune est, avec le nombre total, dans un rapport régulier, il en résulte que l'alexandrin est, de tous les vers français, le plus favo-

1. Becq de Fouquières, p. 305. — De Gramont, p. 72. — De Banville, p. 16.
2. Guyau, p. 186. — L'expiration est l'acte naturel, ou physiologique, par lequel la bouche renvoie l'air qu'elle vient d'aspirer. Le temps nécessaire à l'expiration est l'intervalle de temps qui s'écoule entre deux aspirations. Selon M. Becq de Fouquières, cet intervalle est la mesure normale du vers typique et fondamental dans toute versification antique ou moderne. Il est la mesure de l'hexamètre grec ou latin, aussi bien que de l'alexandrin français. — Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, p. 9 et 10.

rable aux nouvelles combinaisons rythmiques qui sollicitent la faculté créatrice du génie. En dépit des déplacements de césure et des variantes hardiment introduites dans les formes traditionnelles, il est aussi celui où la cadence générale du rythme est le plus facilement respectée, comme l'ont prouvé les innovations de V. Hugo. Les douze temps, marqués par les douze syllabes de l'alexandrin, sont égaux en théorie et considérés comme tels; mais, en réalité, la durée de ces syllabes est variable et inégale : la voix, qui insiste sur les unes, glisse légèrement sur les autres. La durée des temps est donc inégale aussi, et c'est précisément de cette inégalité que résulte la cadence du rythme. Entre les durées inégales de ces douze syllabes et des temps marqués, il s'établit une sorte de moyenne; les syllabes, tantôt plus lentes, tantôt plus rapides, se compensent l'une l'autre. En résumé, le vers contient une répartition variable de temps partiels, combinée avec la règle du nombre fixe des syllabes, dans un temps total déterminé[1].

La forme heureuse de l'alexandrin, à la fois résistante et flexible, n'a pas pour unique avantage l'excellence de ses qualités rythmiques; elle y ajoute un mérite non moins important qui est de contribuer à la puissance de la poésie par les facilités qu'elle procure à l'expression de la pensée du poète. Ce vers si ample permet à l'inspiration poétique les larges développements où éclatent la richesse de l'idée et la chaleur éloquente du sentiment. Moins gêné qu'en tout autre vers par la brièveté de la mesure, par le retour fréquent des temps d'arrêt obligatoires, par la difficulté de varier les coupes et de transposer les césures, le poète, dans les genres élevés, peut se livrer tout entier à l'essor d'un génie fécond, il peut donner à ses conceptions le relief et le coloris du style. D'un autre côté, dans la poésie plus simple, cette même ampleur de la forme du vers se prête avec aisance au ton familier du récit, au laisser-aller naturel de la conversation, aux vivacités du dialogue. Maniée par un talent supérieur, elle n'a rien à envier aux libertés de la prose,

1. Guyau, p. 184. — D'Eichthal, p. 86.

tout en observant les justes contraintes qui la défendent de la diffusion du prosaïsme.

Dans le chapitre II de la IIe partie[1], et dans la comparaison que nous avons faite du vers classique et du vers romantique, au chapitre III[2], nous avons ainsi défini la qualité distinctive de l'alexandrin : variété dans l'unité. Nous avons montré, en effet, ce que donnent de souplesse à ce rythme les nombreux accents secondaires mobiles, dont l'intensité varie sans cesse, et change, par cela même, la place, la force et le nombre des césures dans le vers. « Si nous supposons, dit M. Becq de Fouquières, l'intensité des syllabes atones égale à 50, nous pourrons représenter l'accent tonique fort par 100, et l'accent tonique faible par 75. Mais la voix, cet instrument merveilleux, est riche en nuances infinies; elle peut abaisser ou élever l'intensité des syllabes atones, des toniques faibles et des toniques fortes, au-dessous ou au-dessus de 50, de 75 et de 100. Aussi, non seulement deux vers, d'un même rythme général, ont chacun un rythme particulier qui dépend de la disposition des accents toniques; mais encore deux vers, qui ont le même rythme particulier, peuvent différer souvent par le degré d'intensité relative des accents toniques[3]. »

D'autres causes de variété viennent seconder l'action puissante des accents. Notons, par exemple, l'influence de la « muette », c'est-à-dire de l'*e* final atone, sur l'adoucissement de la mélodie du rythme. Tout vers peut être considéré comme fort ou comme faible; on le dira fort, quand aucune des syllabes finales des mots qui le composent ne contiendra une muette :

On voy*ait* des lamb*eaux* de ch*air* aux coute*las*.
(V. Hugo.)

On le dira faible, quand plusieurs syllabes auront une muette :

Tant de hai*nes* autour du mai*tre* sont grou*pées*.
(Id.)

En général, dans la poésie française, les vers forts sont

1. Pages 73-77.
2. Pages 98-102.
3. Page 163.

aux vers faibles comme trois est à un. La muette, que quelques-uns regardent comme une infériorité musicale de la langue française, rend ce service aux poètes d'adoucir les arêtes trop vives de leurs vers[1]. Ces « arêtes vives » se font sentir dans les vers trop hérissés d'accents toniques, trop retentissants de désinences fortes :

Pous*saient* des *chants* aux *cieux* dans *des* tau*reaux* d'ai-
(ROTROU, *Saint Genest.*) [*rain.*

Il est bon que l'harmonie plus molle et plus souple des rythmes où dominent les finales muettes vienne corriger à temps l'impression de dureté que laisseraient au lecteur des vers de cette façon trop multipliés.

L'intonation du début de chaque vers n'est pas non plus toujours la même. La première syllabe est tantôt un temps frappé, un temps fort; tantôt un temps levé, un temps faible[2]. Exemples de *temps frappé* au début du vers :

Lève, Jérusalem, lève ta tête altière.
— *Non*, il faut à tes yeux dépouiller l'artifice.
(RACINE, *Athalie.*)

Exemples de temps levé :

Tout *révère* à genoux les glorieuses marques...
Du pa*lais* cependant il assiège la porte.
(ID., *Esther.*)

Dans ces deux derniers vers, le temps frappé, le temps fort n'est placé qu'à la troisième ou à la quatrième syllabe ; les deux premières syllabes sont des temps levés, des temps faibles. Même remarque sur ce vers de la *Marseillaise* qui commence par trois temps levés, suivis d'un temps frappé à la quatrième syllabe :

Allons, en*fants* de la patrie...

1. Becq de Fouquières, p. 141, 145. — De Gramont, p. 82. — D'Eichthal, p. 28.
2. Un « temps » est la durée qu'on emploie à prononcer une syllabe. Un *temps frappé* est le temps de la mesure où l'on baisse ce qui marque la note la plus forte, soit le pied, ou la main, ou le bâton de mesure. Un temps levé est celui où l'on fait le mouvement contraire, pour marquer la note la plus faible.

Dans celui-ci, le temps frappé est à la seconde syllabe :

Aux *ar*mes, citoyens[1] !

Ainsi se nuance de sonorités, toujours harmonieuses et pondérées, mais toujours changeantes, la phrase musicale de l'alexandrin si souvent accusée de monotonie par des lecteurs superficiels qui la jugeaient sur une déclamation de médiocre écolier. Grâce à cette souplesse du rythme, à ces combinaisons de syllabes dont la durée et l'intensité varient sans cesse, on peut dire que des vers, construits sur la même formule rythmique générale, font entendre une mélodie dont le mouvement est le même, et dont le caractère est essentiellement différent. Aucun vers bien fait, a-t-on dit aussi, ne doit ressembler de tout point à celui qui le suit ou le précède; chacun a son individualité, chacun garde son rythme propre, une harmonie qui n'est qu'à lui[2].

Une connaissance plus approfondie des mérites de l'alexandrin a conduit la critique à faire rentrer dans la prosodie française la considération de la *quantité* qui d'abord en avait été écartée. Suivant une remarque déjà faite, il est certain que l'accent tonique ajoute à la durée de la syllabe sur laquelle il porte, et que les syllabes atones sont, en comparaison, et par l'effet du contraste, plus légères et plus brèves. Bien qu'effacée et comme amortie en français, la *quantité*, c'est-à-dire le caractère de longue ou de brève, marqué sur chaque syllabe, redevient ainsi plus sensible, en poésie du moins, sous l'action, mieux comprise, des accents toniques. Toutefois, une différence capitale subsiste entre la *quantité* telle que nous la concevons dans les vers français, et la *quantité* qui était la base même de la versification antique. Chez les anciens, la quantité de chaque syllabe avait ce caractère d'être invariable et fixe, soit de nature, soit par position, soit qu'elle fût déterminée par les flexions grammaticales. Dans toutes les circonstances semblables, elle obéissait à des règles immuables. Ni le sens, ni la force de la pensée n'y changeaient rien. La pensée se subordonnait à la quantité, tandis que, dans

1. D'Eichthal, p. 30.
2. Guyau, p. 188.

la poésie française, la quantité est subordonnée à l'importance accidentelle du mot et à l'énergie particulière du sens de la phrase. « Il n'y a plus dans le vers de mot insignifiant auquel la diction assigne une durée et une intensité fixes. Les vraies syllabes brèves doivent être celles qui n'ont pas grande importance au point de vue de la pensée; les syllabes longues doivent être celles sur lesquelles on veut insister en lisant ou en parlant. Il est un peu artificiel et conventionnel de fixer d'avance et pour toujours à chaque syllabe, indépendamment du sens, une longueur déterminée et mathématique[1]. »

En résumé, la *quantité* des syllabes françaises est variable et flottante de sa nature; elle dépend surtout du rôle que joue le mot dans l'expression de la pensée. Or ce rôle du mot est variable lui-même; il est subordonné au caractère particulier de chacune des pensées que le même mot peut être appelé à exprimer. Il n'en reste pas moins vrai que, nos syllabes devenant longues par l'accent tonique et brèves par son absence, le vers français, prononcé comme il doit l'être, produit sur l'oreille des effets qui rappellent ceux des vers grecs et latins : les procédés ne sont pas identiques et la sonorité des langues est différente, mais les sensations acoustiques qui en résultent ont une incontestable ressemblance[2].

Le haut rang que l'alexandrin a de tout temps occupé dans les plus belles œuvres de la poésie française confirme tout ce que nous avons dit de ses mérites. Voici en quels termes s'exprime Théodore de Banville : « Le vers alexandrin a une importance énorme, immense dans notre poésie; car en même temps qu'il a sa place dans l'ode et dans l'épigramme, comme tous les autres mètres, en même temps qu'il s'applique à l'épître et à l'idylle, et que la plupart du temps il est le seul usité pour l'épopée et pour la comédie, il est également le seul vers employé dans la tragédie et dans la satire[3]. » Cette énumération est incomplète; elle oublie le discours en vers, le conte, l'élégie, le poème didactique

1. Guyau, p. 183, 189.
2. Becq de Fouquières, 162, 180.
3. Page 16.

Il n'est presque pas une forme de poésie, pas une inspiration poétique, élevée ou familière, qui n'ait recours à l'alexandrin, et qui consente à se passer absolument de sa puissance expressive et de son harmonie. Non seulement il est maître souverain dans le domaine des genres dits supérieurs; mais il intervient, comme un auxiliaire indispensable, dans les œuvres mêmes qui semblent appartenir, par nature ou par tradition, à des vers plus légers, à des rythmes plus rapides. Les querelles d'école respectent sa haute faveur, et les préférences instinctives du talent ont toujours devancé l'approbation raisonnée des théoriciens.

§ II

Le décasyllabe. — Ses diverses césures. — Son histoire.

Le décasyllabe, qui a précédé l'alexandrin, et qui fut d'abord notre vers héroïque, n'a pas l'ampleur aisée, ni le rythme majestueux et souple de son heureux rival. Il a réussi dans un temps où toute poésie se chantait et s'accompagnait de la musique; une fois privé de ce double soutien, il a perdu peu à peu son ancienne prééminence. Sa forme plus courte se partage en deux mesures inégales; cette disproportion des deux hémistiches lui donne une cadence moins régulière, une allure moins assurée. Il n'est pas sans noblesse, cependant, et ces défauts disparaissent, chez les vrais poètes, dans l'entraînement de l'inspiration lyrique et de la savante mélodie des strophes.

Le vers décasyllabique peut recevoir trois césures différentes; il comporte trois modes de division. Selon le premier mode, la césure est placée après la quatrième syllabe; selon le second, après la cinquième; le troisième consiste à la reculer jusqu'à la sixième. Mais ces deux dernières sortes de césures sont exceptionnelles; la vraie césure du décasyllabe, sa césure normale, celle qu'il tient de ses origines, de sa formation primitive et spontanée, celle que, de tout temps, le

commun usage a préférée, c'est, comme nous l'avons dit plus haut, la césure de la quatrième syllabe :

De quel éclat | brillaient dans la bataille
Ces habits bleus | par la victoire usés...
(BÉRANGER, *le Vieux Sergent.*)

Une particularité du rythme de ce vers est à noter, car elle tempère l'effet de la disproportion des deux hémistiches. Dans l'une et l'autre de ces deux parties inégales, les nombres de chaque groupe de syllabes ont entre eux des *rapports simples*, et leur commun diviseur est le chiffre 2. L'oreille n'est pas choquée, parce qu'elle saisit facilement le rapport des deux nombres pairs, 4 et 6. Le nombre 2 détermine l'unité de mesure du rythme régulier de ces vers, puisque c'est le rapport de ses multiples 4 et 6 qui exprime celui des durées respectives des deux hémistiches[1].

Le premier hémistiche est un peu court pour contenir un autre accent tonique que celui de la quatrième syllabe; il a en général un demi-accent, placé assez souvent au temps frappé de la première syllabe. Tout, dans cet hémistiche, le sens, la mesure, la voix, semble se précipiter vers la césure, pour se ralentir ensuite et se développer dans la plus longue partie du vers. Ce second hémistiche a toujours, comme celui de l'alexandrin, un accent secondaire, et quelquefois plus. D'assez bonne heure, on a essayé de modifier le rythme du décasyllabe en déplaçant la césure. Quelques pièces lyriques du moyen âge, un certain nombre de chansons notamment, l'ont au milieu, après la cinquième syllabe. Changer le rythme, c'est dénaturer le vers, et lui ôter son originalité. Partagé en deux hémistiches égaux, le décasyllabe n'est plus qu'un alexandrin tronqué. Voici des vers de ce nouveau modèle. :

Quant ce vient en mai | ke rose est panie...
En tous tens se doit | fins cuers esjoïr[2]...

L'innovation réussit peu, et, si l'on excepte le poème d'un certain Barrouso, publié à Lyon en 1501, le *Ca-*

1. Guyau, p. 216. — Sully Prudhomme, p. 58.
2. *Romances et Pastourelles*, recueil de Bartsch. — Tobler, p. 116, 117. — *Panie*, épanouie,

rême prenant de Bonaventure Despériers, dédié à Marguerite de Navarre en 1544, et deux ou trois fantaisies d'amateurs inconnus, on peut dire qu'elle tomba dans un si profond oubli que l'abbé Regnier Desmarais, qui la renouvela, vers 1670, crut de bonne foi en être l'auteur[1]. L'épître où ce décasyllabe intrus osa se produire, en plein règne de la tradition classique, fit quelque bruit; d'ailleurs, elle n'était pas absolument sans mérite; elle avait du moins celui de la facilité.

Vous estes, Timandre | en inquiétude
A quoy je m'occupe | en ma solitude :
J'y goûte en repos | l'innocent plaisir
Que donne un heureux | et profond loisir[2];...

Dans l'article *Hémistiche* du *Dictionnaire philosophique*, Voltaire reproche à cette coupe de vers son insupportable uniformité :

Ainsi partagés, | boiteux et mal faits,
Ces vers languissants | ne plairont jamais.

Pour nos modernes, Voltaire n'est pas une autorité en poésie. Ils ont donc admis cette forme du décasyllabe, tout en ayant soin de la réserver pour des pièces assez courtes. Il y a de beaux vers d'Alfred de Musset sur ce rythme; ce qui prouve bien qu'une forme poétique ne vaut que par l'usage qu'on en sait faire.

J'ai dit à mon cœur, à mon faible cœur :
N'est-ce point assez de tant de tristesse?
Et ne vois-tu pas que changer sans cesse
C'est à chaque pas trouver la douleur?

Le décasyllabe, ainsi coupé, prend une allure très rapide; souvent, en effet, il n'a que deux accents, celui de l'hémistiche et celui de la rime. C'est précisément cette absence ou cette rareté des accents secondaires, jointe à l'invariable fixité de la césure médiane, qui donne à ce vers la cadence monotone qu'on lui a reprochée.

1. Né en 1632, Régnier Desmarais mourut en 1713. Il devint secrétaire perpétuel de l'Académie française en 1684.
2. De Gramont, p. 102-104.

Une autre césure, celle qui se place après la sixième syllabe, est encore plus difficile à justifier. Elle n'est qu'une interversion de l'ordre établi par la césure normale, une combinaison 6 + 4, au lieu de 4 + 6. Le moyen âge, très fécond en inventions rythmiques, offre plusieurs exemples de décasyllabes composés sur ce type :

Quant plus me fait de mal, | et plus m'agrée...
Ensi me mainne amors | ne sai coment[1]...

L'auteur d'un récent traité sur *la Prosodie des vers français* a très bien caractérisé la singularité de ce rythme et signalé les causes de son peu de succès. « C'est, dit-il, un très mauvais rythme. Quand des vers sont divisés inégalement, il tombe sous le sens que c'est la dernière partie qui doit toujours être la plus longue; c'est elle, en effet, qui développe le vers, et qui l'achève par la rime; l'autre partie ne peut être qu'une préparation[2]. » Entre les trois genres de césure, que comporte le décasyllabe, le choix est libre pour le poète, mais il lui est interdit de mêler dans la même pièce plusieurs systèmes différents : la raison de cette règle est si évidente qu'il est inutile de l'expliquer.

La fortune du décasyllabe, très brillante au moyen âge, a décliné dès le seizième siècle. Nos premières chansons de geste, nos anciennes romances n'avaient guère connu d'autre rythme que le sien. Bien que Ronsard l'ait associé au méchant destin de sa *Franciade*, les poètes de la Pléiade, ses disciples, lui ont préféré l'alexandrin qui se prêtait mieux à l'audace de leurs ambitions, et qui pour eux avait encore ce grand mérite de représenter en langue française une image affaiblie, mais reconnaissable, de l'hexamètre antique. Le dix-septième siècle mit hors d'atteinte la supériorité du vers de douze syllabes; il lui livra, à titre définitif, l'ample et majestueux domaine de la haute poésie. Déchu du premier rang, le décasyllabe s'est soutenu dans le genre lyrique, que lui dispute, toutefois, la concurrence de l'octosyllabe. Il est un des vers qu'em-

1. Tobler, p. 114, 116, 118.
2. De Gramont, p. 106.

ploient l'ode, l'épître, l'élégie, le conte, le sonnet, le madrigal, l'épigramme et la satire. Il apporte et communique à la poésie moyenne, aux genres légers et familiers quelque chose de ce ton noble, de cette concise et ferme simplicité qui jadis ont fait sa gloire et, pour un temps, établi son empire.

§ III

L'octosyllabe. — Caractère particulier de l'harmonie de ce vers. — Les vers de six, de quatre et de deux syllabes. — Comment y sont placés les accents toniques.

Signalons d'abord une différence essentielle entre l'octosyllabe et les vers d'une forme plus ample, tels que le décasyllabe et l'alexandrin : c'est l'absence de toute césure fixe et obligatoire. Le vers de huit syllabes n'est pas coupé en deux parties par un temps d'arrêt invariable et déterminé ; il est d'une seule teneur. Il semble bien qu'à l'origine il ait été assujetti, par l'usage, au repos de l'hémistiche : presque tous les vers de la *Passion du Christ* et de la *Vie de saint Léger* ont une césure marquée après la quatrième syllabe ; ce qui les partage en deux moitiés égales, comme les alexandrins[1]. Mais cette césure, imposée par la mélodie liturgique aux octosyllabes latins des hymnes d'église, puis aux vers français primitifs, qui se chantaient aussi, ne tarda pas à disparaître ; l'empreinte originelle s'effaça, dès qu'on s'éloigna de ces temps anciens et que les vers furent composés pour être lus ; l'octosyllabe français prit alors une plus libre allure, qu'il a gardée.

Il doit à cette liberté la grâce légère, le mouvement facile, et comme la fluidité de son intime et pénétrante harmonie ; mais il ne possède ces avantages qu'à certaines conditions. Pour donner au vers la cadence qui seule peut le distinguer d'une courte ligne de prose, il faut que le poète supplée à l'absence de la règle sur la césure par la science et le sentiment du rythme, ce qui

1. Tobler, p. 124-125. — Telle est l'opinion de M. Gaston Paris, à demi combattue par Tobler.

est moins facile que d'obéir à une règle. Bien placer les accents mobiles, varier et nuancer les repos rapides et les délicates sonorités du vers, d'accord avec les indications du sens et les inspirations de la pensée, toute la science du rythme est là; c'est le secret que le poète doit demander à cette vive et naturelle intuition qui est la lumière du vrai talent. Jusqu'au seizième siècle, ce secret a échappé, presque toujours, aux nombreux improvisateurs qui ont rimé des tirades octosyllabiques; ou, du moins, ils ne l'ont rencontré que par hasard et sans le savoir; leurs vers sont coulants et diffus, mais sans véritable harmonie. Ronsard est le premier, avant Malherbe, qui ait eu conscience des qualités rythmiques de ce vers et qui l'ait retiré de sa routine prosaïque et monotone. Sauf les expressions archaïques dont, nécessairement, son style est semé, on croirait parfois, en lisant ses strophes octosyllabiques, qu'on est en présence d'une poésie du dix-neuvième siècle.

Où faut-il placer les accents mobiles dans le vers de huit syllabes qui ne compte qu'un seul accent fixe, celui de la rime? L'ancienne césure, placée après la quatrième syllabe, est encore l'une des plus utiles à l'effet du rythme. Dans les strophes, on la rencontre souvent au milieu du dernier vers. La césure est aussi très fréquente après la seconde ou la troisième syllabe; elle est plus rare après la cinquième ou la sixième[1]. Ces coupes différentes se mêlant, se succédant, comme dans un beau désordre où chacune est inattendue, donnent à la mélodie de l'octosyllabe une variété, un imprévu sans cesse renouvelé, que le rythme des autres vers n'offre pas au même degré. Outre ces toniques fortement accentuées, sur lesquelles la voix insiste et qui marquent d'une légère césure le temps frappé, le vers contient assez souvent un ou deux demi-accents qui en relèvent la sonorité[2].

Oh! que ne suis-je | un de ces hommes
Qui, géants | d'un siècle effacé,
Jusque dans le siècle | où nous sommes

1. De Gramont, p. 117, 124, 125. — Sully Prudhomme, p. 59-61.
2. Dans l'exemple suivant, nous indiquons la place de la césure.

Règnent du fond | de leur passé.
Que ne suis-je, | prince ou poète,
De ces mortels | à haute tête,
D'un monde | à la fois base ou faîte,
Que leur temps | ne peut contenir;
Qui, dans le calme | ou dans l'orage,
Qu'on les adore | ou les outrage,
Devançant | le pas de leur âge,
Marchent un pied | dans l'avenir.
(V. Hugo, *Feuilles d'automne*, au statuaire David.)

Banville a dit que, « dans l'appropriation des mètres et des rythmes au sujet qu'il traite, le poète ne relève que de son génie et de son inspiration. Tout ce qu'on a pu écrire sur la nécessité d'employer tel ou tel vers dans la composition de tel ou tel poème doit être considéré comme nul et non avenu[1]. » Sans doute, l'emploi d'aucun vers n'est obligatoire dans un sujet déterminé, quel qu'il soit; aucune forme spéciale et désignée d'avance ne s'impose à tel ou tel genre poétique; mais il existe, on ne peut le nier, une convenance secrète entre certains mètres et certains sujets; l'ampleur des rythmes retentissants correspond à la gravité des hautes inspirations, comme la vivacité des vers brefs et rapides est en harmonie avec l'allégresse des sentiments heureux et les saillies d'un esprit en belle humeur. Chaque unité métrique a son mouvement propre, sa tonalité distincte : si libre que soit le choix du poète, ce n'est pas sans dommage pour son œuvre qu'il désobéit à la loi de ces affinités naturelles.

Cela posé, à quels genres convient le mieux l'emploi de l'octosyllabe? Si l'on considère sa brièveté, son allure dégagée, on voit que cette forme rythmique est l'une des mieux adaptées et appropriées au développement d'une foule de sujets dont se compose la moyenne poésie, celle qui raconte et décrit, celle qui enseigne ou moralise, celle qui peint les mœurs d'une touche légère. De là, ces vastes compositions du moyen âge, romans de la *Table Ronde*, roman de la *Rose* et roman du *Renard*, chroniques rimées, fabliaux, mystères, sotties et comédies, qui, pendant quatre siècles, usent et abusent de

1. Page 111.

l'inépuisable facilité de l'octosyllabe et le chargent d'exprimer tout ce qu'ont pensé, conçu, imaginé ces quatre siècles. Le génie poétique des temps modernes a, pour ainsi dire, créé à nouveau cette forme primitive, surmenée et comme dépravée par une masse de productions vulgaires; il lui a donné la beauté d'une œuvre d'art. Encadrée dans la savante ordonnance des strophes lyriques, elle y a pris de la force et de la noblesse : ces qualités, d'acquisition récente, lui ont ouvert l'accès des genres supérieurs. L'octosyllabe rivalise, dans l'ode, avec l'alexandrin, et l'emporte sur le décasyllabe.

Le vers de six syllabes, ce demi-alexandrin, comporte, comme l'octosyllabe, outre le temps fort de la rime, une césure mobile, déterminée par un accent tonique. « La césure, dit M. Sully Prudhomme, peut le diviser en deux hémistiches égaux, de trois syllabes chacun, ou en deux hémistiches inégaux, mais pairs, ayant pour commun diviseur le nombre 2; » la césure peut donc se placer après la troisième syllabe, ou après la deuxième, ou après la quatrième, selon les combinaisons 3 + 3, ou 2 + 4, ou 4 + 2. Dans ces vers de Ronsard, la césure est placée quatre fois après la troisième syllabe, et deux fois après la deuxième :

Nulle humai | ne prière
Ne repous | se en arrière
Le bateau | de Charon,
Quand l'à | me nue arrive
Vagabonde | en la rive
De Styx | et d'Achéron[1].

On joint ordinairement le vers de six syllabes à d'autres vers, de mesure différente :

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,
Dans la nuit éternelle emportés sans retour,
Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges
Jeter l'ancre un seul jour.
(LAMARTINE, *Méditations*, I, XIV, *le Lac.*)

Dans les odes à large envergure, dans les opéras et les cantates, dans toute œuvre où la richesse de l'inspi-

1. Sully Prudhomme, p. 62, 63.

ration poétique et la virtuosité du versificateur se signalent par l'emploi combiné des rythmes les plus différents, on peut voir assez souvent des strophes en vers de six syllabes alterner avec d'autres strophes formées de vers plus longs ou plus courts; mais il est très rare que des pièces entières soient uniquement composées sur ce rythme. Voici un fragment de l'*Ode sur Navarin*, par V. Hugo :

Où sont, enfants du Caire,
Ces flottes qui naguère
Emportaient à la guerre
Leurs mille matelots?
Ces voiles où sont-elles,
Qu'armaient les infidèles,
Et qui prêtaient leurs ailes
A l'ongle des brûlots?...
(*Les Orientales*, ode V.)

Le vers de quatre syllabes ne peut avoir qu'un seul accent tonique, outre celui de la rime. La césure, marquée par cet accent, ne peut exister qu'après la première ou la seconde syllabe; car celle de la rime étant nécessairement accentuée, la troisième syllabe, qui la précède, ne saurait l'être. Il est contraire à l'harmonie que deux syllabes fortes ou accentuées se succèdent immédiatement : de très rares exceptions, qui s'expliquent par des raisons spéciales, ne détruisent pas une règle si évidemment juste. M. Sully Prudhomme cite un exemple de Théodore de Banville, en marquant la place de la césure dans chaque vers :

L'air | illumine
Ce front | rêveur,
D'une | lueur
Triste et | divine[1].

C'est l'un des rythmes favoris de la chanson, du pont-neuf, de la romance, du vaudeville et de toutes les pièces où le caprice de la verve poétique se donne

1. Page 64.

libre carrière. On le croise le plus souvent avec d'autres vers :

Oui, j'aime jusqu'en ses verrues
Mon cher Paris;
De lui j'aime tout, places, rues,
Jardins fleuris...
(De Banville, *Nous tous*, p. 260.)

Employé seul, le vers de quatre syllabes forme des strophes d'une allure brusque et rapide, qui semblent se précipiter en cascades :

La voix plus haute
Semble un grelot.
D'un nain qui saute
C'est le galop :
Il fuit, s'élance,
Puis en cadence
Sur un pied danse
Au bout d'un flot.
(V. Hugo, *les Orientales*, XXVIII, *les Djinns*.)

Quant au vers de deux syllabes, il n'existe que par la rime. Entremêlé à de plus longs vers, l'effet de rythme qu'il produit ressemble à un écho répétant l'une des résonances des vers précédents.

L'Océan trompeur
Couvre de vapeur
La dune.
Vois : à l'horizon,
Aucune maison,
Aucune.
(V. Hugo, Cromwell, *Chanson des fous*.)

Ce vers de deux syllabes, en réveillant l'attention par une secousse imprévue, peut avoir aussi le mérite de mettre en relief une pensée ou un sentiment, et d'intéresser l'esprit, au lieu d'amuser l'oreille; il excite alors une émotion, ce qui vaut mieux qu'un effet d'acoustique :

Combien j'ai douce souvenance
Du joli lieu de ma naissance!
Ma sœur, qu'ils étaient beaux les jours
De France!
Mon pays sera mes amours
Toujours!
(Chateaubriand.)

Employé seul, il se déroule en tirades avec une prestesse de mouvement qui fait admirer l'agilité d'une main de virtuose sur le clavier des rimes. Parfois un vrai poète mêle une intention d'art à ces curiosités de versification :

On doute
La nuit...
J'écoute :
Tout fuit,
Tout passe;
L'espace
Efface
Le bruit.
(V. Hugo, *les Djinns.*)

Passons aux vers dont les syllabes sont en nombre impair.

CHAPITRE II

Vers où le nombre des syllabes est impair : vers de onze, de neuf, de sept, de cinq et de trois syllabes. — Le vers monosyllabique. — Les formes exceptionnelles : vers de treize, de quatorze, de quinze et de seize syllabes.

Difficulté de placer la césure dans le vers de onze syllabes. — Exemples empruntés au moyen âge, au seizième siècle et aux temps modernes. — Le vers de neuf syllabes; ses diverses césures. — Les vers de sept, de cinq et de trois syllabes : les avantages de leur brièveté. Place de l'accent rythmique dans le vers de sept syllabes. — Emploi fréquent de ce vers. — Le vers de cinq syllabes, employé seul ou mêlé à d'autres vers. — Mot de Banville sur l'importance du vers le plus court dans les groupes de vers libres et dans les strophes. — Le vers de trois syllabes et le vers monosyllabique. — A quelle condition ils se font accepter. — Formes exceptionnelles et vers démesurés. — Défauts inévitables qui les condamnent.

Au début du précédent chapitre, nous avons dit que le rythme des vers qui comptent un nombre impair de syllabes est moins régulier, moins satisfaisant pour

l'oreille que celui des vers où les syllabes sont en nombre pair, et nous avons expliqué les raisons de cette infériorité. On en trouve une première preuve dans le discrédit où sont tombés les vers de onze et de neuf syllabes. Le commun usage n'admet, parmi les vers à nombre impair, que ceux de sept, de cinq et de trois syllabes; et si l'on emploie peu ceux de onze et de neuf syllabes, c'est parce qu'ils ont l'inconvénient de ne pas se couper par le milieu et de donner naissance, pour cette cause, à des rythmes forcément compliqués ou monotones[1]. La défaveur constante dont les poètes ont frappé ces rythmes nous semble une condamnation sans appel. Il n'est pas inutile, cependant, d'examiner les essais qu'on a tentés à plusieurs reprises pour leur assurer un sort meilleur et leur attribuer un plus haut rang dans notre versification.

§ Ier

Les vers de onze et de neuf syllabes. — Pourquoi ils sont peu usités.

L'irréparable tort du vers de onze syllabes, appelé quelquefois hendécasyllabe[2], est de ressembler à un vers faux. Il en a la coupe incertaine et l'allure inégale. Quoi qu'on ait fait pour en varier la césure, incommode à placer, il a toujours l'air, comme on l'a dit, d'un alexandrin manqué. Que peut-on gagner à créer un type de onze syllabes, presque aussi long que l'alexandrin, plus difficile à composer et surtout à équilibrer, qui a tous les inconvénients de sa longueur sans en avoir les avantages? La césure de l'hendécasyllabe se place tantôt après la cinquième syllabe, tantôt après la sixième, sous la condition de maintenir la même césure dans la même pièce. Voici un exemple de la première manière :

Les sylphes légers | s'en vont dans la nuit brune
Courir sur les flots | des ruisseaux querelleurs,

1. Sully Prudhomme, p. 66. — D'Eichthal, p. 40.
2. Du grec ἕνδεκα, onze.

Et jouant parmi | les blancs rayons de lune,
Voltigent riants | sur la cime des fleurs.
(De Banville, *Petit Traité*, etc., p. 15.)

Les vers suivants sont coupés après la sixième syllabe :

Mais je ne l'aime plus | comme je l'aimais...
(Boisrobert.)

Maintenant, maintenant, | les bergers sont loups.
(La Fontaine, opéra de *Daphné*[1].)

De ces deux césures, la meilleure est la première, selon cette observation déjà faite : si les hémistiches sont inégaux, c'est le second qui doit être le plus long. Mais, quelle que soit la place de la césure, l'inégalité des hémistiches de l'hendécasyllabe produit l'effet d'une dissonance qui revient sans cesse. « Pour le comprendre, dit M. Guyau, il suffit d'ôter une syllabe aux deux célèbres vers de Racine :

Ariane, ma sœur! de quel amour blessée
Tu mourus aux bords où tu fus délaissée[2].

Ce distique boiteux fait ressortir toute la différence qui sépare le vers de onze syllabes d'un véritable vers. »

Le moyen âge a connu ce rythme; il l'a employé dans quelques chansons; et, comme il hésitait sur le partage des hémistiches, il a tourné la difficulté en supprimant la césure :

J'aim moult mieus un poi (un peu) de joie à demener
Que mil mars d'argent avoir et puis plorer.

Au seizième siècle, les latinisants de la Pléiade composèrent des hendécasyllabes, distribués en strophes saphiques sur des rimes uniformément masculines :

Vous qui les ruisseaux | d'Hélicon fréquentez,
Vous qui les jardins | solitaires hantez,
Et le fond des bois, | curieux de choisir
L'ombre et le loisir.
(Nicolas Rapin, *sur la Mort de Ronsard*.)

1. Quicherat, p. 547.
2. Vers de Racine non modifiés :

Ariane, hélas ! ma sœur ! de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée.
(*Phèdre*, a. III, sc. II. — Guyau, p. 218.)

C'était une contrefaçon de la métrique d'Horace. Comme les vers saphiques en latin comptent onze syllabes, on en donna onze aux vers français correspondants : la combinaison des longues et des brèves y était figurée par un groupement assez habile des syllabes toniques et des syllabes atones.

On comprend bien que les hendécasyllabes du docte Rapin, composés dans un but spécial, rythmés sur la mélodie des strophes antiques, conservée par l'Eglise, ne sont, à vrai dire, que de faux vers latins sous forme française; ils s'émancipent de notre prosodie pour adopter la prosodie métrique. Ces vers d'exception ne représentent pas notre véritable hendécasyllabe, et s'ils ont la césure après la cinquième syllabe, c'est parce qu'elle est ainsi placée dans les vers d'Horace.

Chez les modernes, la chanson presque seule, et rarement, emploie ce vers. Les refrains de Désaugiers et de Béranger nous en offrent quelques exemples avec césure à la cinquième syllabe. Dans la chanson qui a pour titre *l'Académie et le Caveau* (1813), Béranger redouble l'hendécasyllabe du refrain par un vers de neuf syllabes; le reste de la pièce est en octosyllabes :

Au Caveau je n'osais frapper :
Des méchants m'avaient su tromper.
C'est presque un cercle académique,
Me disait maint esprit caustique.
Mais que vois-je! De bons amis,
Que rassemble un couvert bien mis.
Asseyez-vous, me dit la compagnie.
Non, non, ce n'est point | comme à l'Académie.
Ce n'est point comme à l'Académie.

Le vers de neuf syllabes, moins lourd que le précédent, n'a guère mieux réussi, et pour les mêmes raisons. Les poètes, peu nombreux, qui désiraient le mettre en valeur, se sont bornés à des tentatives passagères; leur patronage s'est lassé bien vite. Il figure surtout, lui aussi, dans les chansons et les cantates; son rythme incertain a besoin du secours de la musique; c'est la mélodie du chant qui soutient ce vers peu harmonieux.

Le moyen âge lui a donné place dans ses pièces

lyriques, mais il ne lui a pas donné plus de césure qu'à l'hendécasyllabe.

Je ne sai dont li maus vient que j'ai,
Mais adès loiaument amerai[1].

La poésie moderne elle-même a beaucoup hésité sur la place qui convenait le mieux à cette césure, c'est-à-dire à cet accent tonique, à ce temps frappé, qui marque un léger repos, et qui, mis en bon lieu, détermine la juste cadence du mouvement rythmique. Si la césure, par exemple, est à la cinquième syllabe, cette coupe, qui raccourcit le second hémistiche, détruit l'harmonie. Qu'on en juge par ce spécimen, dont Banville est l'auteur :

En proie à l'enfer | plein de fureur,
Avant qu'à jamais | il resplendisse,
Le poète voit | avec horreur
S'enfuir vers la nuit | son Eurydice.
(Page 269.)

Sedaine et quelques autres ont placé l'accent rythmique sur la quatrième syllabe, ce qui fait l'effet d'un décasyllabe tronqué. Le premier hémistiche, indiqué par la césure, ressemble à celui du décasyllabe; le second hémistiche, qui n'a que cinq syllabes, au lieu des six que l'oreille attendait, paraît boiteux :

Je n'aimais pas | le tabac beaucoup;
J'en prenais peu, | souvent point du tout;
Mais mon mari | me défend cela[2].

La combinaison 3 + 6, qui coupe le vers après la troisième syllabe, est préférable. Il en résulte, il est vrai, deux hémistiches fort inégaux; mais comme le nombre 6 est divisible par 3, il y a dans ce partage une régularité de proportion qui satisfait l'oreille.

L'air est plein | d'une haleine de roses;
Tous les vents | tiennent leurs bouches closes.
(MALHERBE, *Chanson*.)

1. Bartsch, *Romances et Pastourelles*, I, 65, 10. — Tobler, p. 122. — *Adès*, toujours.
2. Quicherat, p. 186.

— Des destins | la chaîne redoutable
Nous entraîne | à d'éternels malheurs.
(VOLTAIRE [1].)

On a même enchéri sur la césure de la troisième syllabe, en la redoublant après la sixième : le vers se trouve ainsi partagé en trois mesures égales, de trois syllabes chacune.

Oui ! c'est Dieu | qui t'appelle | et t'éclaire.
A tes yeux | a brillé | sa lumière,
En tes mains | il remet | sa bannière.
Avec elle | apparais | dans nos rangs.
(Eugène SCRIBE, *le Prophète*, a. II, sc. VIII.)

Voilà des vers dont le rythme est régulièrement cadencé par la succession de deux césures placées à des intervalles égaux, et par l'alternance de trois mesures équivalentes : ce qui nuit à l'effet obtenu, c'est la recherche et l'exagération trop visibles des moyens employés. Ce rythme peut convenir à des pièces très courtes ; dans un poème de quelque étendue, le perpétuel balancement, produit par la césure double et par l'égalité des mesures, serait d'une monotonie insupportable.

Tant d'essais et de remaniements, plus ou moins défectueux, prouvent clairement que ce vers est d'une utilité douteuse et qu'il ne peut soutenir la comparaison ni avec le décasyllabe, ni avec l'octosyllabe. Le plus sage emploi qu'on en puisse faire est de le mettre en musique ; ou du moins, dans la poésie non chantée, de l'associer aux rythmes variés et à l'harmonie composite des vers libres. Le sentiment des vrais poètes ne s'y est jamais trompé.

1. Quicherat, p. 183, 533. — De Gramont, p. 100.

§ II

Les vers de sept, de cinq et de trois syllabes. — Pourquoi ils sont plus généralement usités que les deux précédents. — Le vers monosyllabique.

Nous retrouvons dans ces vers les conditions difficiles qui ont gêné l'essor des deux vers précédents, je veux dire le nombre impair de leurs syllabes, et il semble, à première vue, que la même cause doive produire ici les mêmes effets. Cependant ces vers, qu'il nous reste à examiner, ont été mieux accueillis et plus facilement adoptés. D'où vient cette différence? Expliquons-la tout d'abord. Ces vers ont sur les deux précédents l'avantage d'être plus courts : c'est leur brièveté même qui, aplanissant la difficulté déjà signalée, en a détruit les inconvénients. Dans ces vers si rapides, la césure est moins nécessaire et, partant, moins fixe. Elle peut varier d'un vers à l'autre; ou plutôt ces vers n'ont pas de césure proprement dite; il leur suffit d'admettre à certaines places, d'ailleurs changeantes, un accent tonique, régulateur du rythme. L'unité de ce rythme est maintenue, en outre, par le retour fréquent de la rime.

Le vers de sept syllabes, le plus long des trois, n'a le plus souvent qu'un seul accent intérieur; cet accent rythmique, ordinairement placé sur la troisième ou sur la quatrième syllabe, y détermine un léger repos qu'on peut, si l'on veut, qualifier de césure.

J'étais cou*ché* mollement,
Et, contre *mon* ordinaire,
Je dormais *tran*quillement,
Quand un en*fant* s'en vint faire
A ma *por*te quelque bruit.
(La Fontaine, *Contes*, liv. III, xiv.)

Suivant une des lois fondamentales de la composition rythmique du vers français, la césure ainsi placée divise le nombre impair des syllabes le moins inégalement

possible; chaque hémistiche ne diffère, que d'une syllabe, de la moitié du nombre sept[1]. Dès le douzième siècle, le vers de sept syllabes apparaît dans notre poésie; nos plus anciens trouvères l'emploient dans les romances et les pastourelles, souvent seul, quelquefois mêlé à d'autres vers.

En mai, au douz tens nouvel,
Que raverdissent prael,
Oï soz un arbroisel
Chanter le rosignolet.
(*Pastourelle* (douzième siècle). — BARTSCH, p. 22.)

Dame, je vous remercy
Et gracy
De cuer, de corps, de pensée,
De l'anvoy qui tant m'agrée
Que je dy...
(Virelay d'EUSTACHE DESCHAMPS (quatorzième siècle.)

Thibaut de Champagne, Charles d'Orléans, Olivier Basselin et d'autres, dans leurs chansons ou dans leurs *Dits*, ont aussi fait intervenir ce vers, moins souvent toutefois que l'octosyllabe.

Entre vous, gens de village,
Qui aymés le roi françoys,
Prenez chascun bon courage
Pour combatre les Engloys.
(OLIVIER BASSELIN (quinzième siècle), édition GASTÉ, p. 92.)

Clément Marot s'en est servi dans quelques pièces badines, par exemple, dans les *Etrennes* qu'il adresse aux dames de la cour; Ronsard, du Bellay, Malherbe, lui ont donné place dans l'ode, l'élevant ainsi au rang du décasyllabe et de l'octosyllabe. La Fontaine a fait quelques-unes de ses fables les plus simples et les plus courtes en heptasyllabes[2] : *le Coq et la Perle, le Rat de ville et le Rat des champs, le Combat des Rats et des Belettes, le Satyre et le Passant.* Racine a entremêlé ce rythme aux vers libres des chœurs d'*Esther* et

1. Sully Prudhomme, p. 66.
2. Du grec ἑπτά, sept.

d'*Athalie*. Le lyrisme moderne lui préfère l'octosyllabe, à moins que le mouvement de l'inspiration ne demande une cadence ou plus légère, ou plus accélérée :

Soit lointaine, soit voisine,
Espagnole ou sarrasine,
Il n'est pas une cité
Qui dispute sans folie,
A Grenade la jolie,
La pomme de la beauté,
Et qui, gracieuse, étale
Plus de pompe orientale
Sous un ciel plus enchanté.
(V. Hugo, *Orientales*, xxxi.)

De temps en temps, on peut placer l'accent tonique sur la deuxième syllabe, pourvu que l'une des syllabes suivantes, la quatrième ou la cinquième, soit aussi accentuée. La mobilité de l'accent rythmique est un des caractères de l'heptasyllabe. Mais il est visible, en lisant les pièces composées sur ce mode, que la césure dominante est celle qui suit l'accent de la troisième syllabe; les autres césures, celles de la deuxième, de la quatrième ou de la cinquième sont beaucoup plus rares. Elles servent surtout à prévenir la monotonie qui résulterait de l'emploi constant d'une césure invariable.

Le vers de cinq syllabes a son accent rythmique intérieur sur la deuxième ou sur la troisième syllabe ; il se partage en deux mesures aussi peu inégales que possible, selon l'une ou l'autre de ces deux combinaisons : 2 + 3, ou 3 + 2.

Go*thi*que donjon
Et *flè*che gothique,
Dans un *ciel* d'optique,
Là-*bas*, c'est Dijon.
(Banville, p. 12.)

L'allure pressée de ce vers fait son principal mérite : le mouvement rythmique pivote, en quelque sorte, sur un double accent, celui de l'intérieur et celui de la rime. Le moyen âge l'a pratiqué dès les temps les plus anciens; les chansonniers l'associaient à d'autres rythmes, ou l'employaient au refrain. Alain Chartier, Martial de Paris, Jean Marot, au quinzième siècle, ont composé

en vers de cinq syllabes quelques légères pièces descriptives. Clément Marot a fait entrer ce rythme, peu solennel, dans sa poétique traduction des *Psaumes*. Ronsard a été séduit par la vivacité de ce petit vers :

Si dès mon enfance,
Le premier de France,
J'ay Pindarisé,
De telle entreprise,
Heureusement prise,
Je me voy prisé.
(Livre II, *Ode* 2.)

Racine en a fait largement usage dans ses chœurs ; Molière l'a placé dans ses intermèdes, et Quinault, dans ses opéras. Tout le monde connait ces strophes retentissantes de J.-B. Rousseau où les épithètes semblent rouler les unes sur les autres :

Sa voix redoutable
Trouble les enfers ;
Un bruit formidable
Gronde dans les airs...
(Cantate de *Circé*.)

Au dix-huitième siècle, les poètes de salon, Bernis, Gentil-Bernard et autres, ont prodigué jusqu'à l'abus le vers de cinq syllabes dans la fade prolixité de leurs tirades descriptives. Lamartine et V. Hugo, tout en lui conservant sa simplicité dégagée, son rythme précipité, l'ont relevé jusqu'au ton du lyrisme le plus brillant et le plus artistement travaillé :

La nuée éclate,
La flamme écarlate
Déchire ses flancs,
L'ouvre comme un gouffre,
Tombe en flots de soufre
Aux palais croulants,
Et jette, tremblante,
Sa lueur sanglante
Sur leurs frontons blancs.
(*Les Orientales*, I, *le Feu du ciel*.)

Malgré sa brièveté, le vers de trois syllabes exige un accent tonique sur la première syllabe, outre celui de

la rime. Un vers si court doit saisir l'oreille, au début, par un temps frappé. Rarement la tonique finale lui suffit; c'est aussi par exception que l'accent du début glisse sur la seconde syllabe. Le meilleur emploi à faire d'un pareil vers est de le mêler, comme dans les cantates et les chœurs, à des groupes de vers libres, ou de le placer, soit à la fin des strophes et des couplets, comme un refrain ou comme un écho, soit au milieu, en le croisant avec de plus grands vers :

Ta muse, ami, toute française,
Tout à l'aise,
Me rend la sœur de la santé,
La gaieté.
Elle rappelle à ma pensée
Délaissée
Les beaux jours et les courts instants
Du bon temps.
(Alfred DE MUSSET, *A Charles Nodier. Poésies nouvelles*, p. 268.)

C'est en l'alliant à d'autres vers qu'on peut lui donner une force d'expression qu'employé seul il n'aurait pas. Ce relief inaccoutumé, cette énergie d'emprunt lui vient des vers plus longs qui le précèdent, dont il résume la pensée et décide l'effet. Banville fait à ce propos une réflexion qui mérite d'être citée; elle s'applique aux vers de courte mesure et de vive allure. « Il faut laisser, dit-il, aux petits vers, les effets décisifs et les mots splendides, car tout l'artifice du poète doit aboutir non seulement à harmoniser le petit vers avec le grand vers, mais en quelque sorte à faire paraître le petit vers plus long que le grand vers[1]. »

Développé en strophes, le vers de trois syllabes peut, lui aussi, servir d'intermède aux plus savantes combinaisons rythmiques de l'ode. Parmi ce déploiement d'harmonie puissante et magnifique, il a le mérite du contraste; ses trilles redoublées reposent et égaient l'esprit; elles le délassent de l'admiration continue.

Ce bruit vague
Qui s'endort,

1. *Petit Traité*, etc., p. 182.

C'est la vague
Sur le bord;
C'est la plainte
Presque éteinte
D'une sainte
Près d'un mort.
(V. Hugo, *Orientales, les Djinns.*)

Mais, à son tour, ce rythme grêle et saccadé devient monotone et assourdissant, dès qu'on le prodigue, surtout dans les sujets d'un ton badin et familier, où le cliquetis des mots cache mal le vide de la pensée. Ces jeux d'esprit, ces tours de force apparents, qui donnent l'illusion de la difficulté vaincue, en entassant des rimes, ne sont qu'un moyen puérilement ingénieux d'éviter la plus sérieuse de toutes les difficultés, qui est d'avoir des idées et du style.

Le vers monosyllabique échappe à l'observation ; ce n'est qu'une rime. Ces rimes égrénées en de prétendus vers produisent un effet déplaisant par le choc des syllabes toniques qui se suivent sans interruption en se heurtant. Quand ces rimes sont féminines, la dureté du choc en est légèrement amortie.

SUR LA MORT D'UNE ROSE

Fort
Belle,
Elle
Dort.
Sort
Frêle,
Quelle
Mort!

Rose
Close,
La
Brise
L'a
Prise.

(Paul de Rességuier, *Sonnet*[1].)

Par exception, le vers monosyllabique se fait accepter, à titre de curiosité, dans quelques pièces d'une fantaisie originale et gaie, où il est joint à de plus grands vers :

Parmi les rares passants,
Avec des airs de caniche,
Elle erre, comme un chien sans
Niche.

1. Banville, p. 11. — De Gramont, p. 165.

Et les étoiles des cieux,
Mystérieuses fleuristes,
La contemplent de leurs yeux
Tristes.
(De Banville, *Nous tous*, xi, p. 22.)

Lorsqu'elle se détache tout à coup d'un groupe de vers satiriques, cette rime, écho sonore et imprévu, fait sentir le piquant de l'épigramme :

Et l'on voit des commis
Mis
Comme des princes,
Qui jadis sont venus
Nus
De leurs provinces[1].

Selon la remarque de Banville, le petit vers dit ici le mot qui porte, et lance le trait qui frappe au but.

§ III

Les formes exceptionnelles. — Vers de treize, de quatorze, de quinze et de seize syllabes. — La raison de leur peu de succès.

Ces formes presque inusitées ne datent pas de notre temps, comme on pourrait le croire. Bien qu'il fût très capable d'en concevoir l'idée et d'en tenter l'essai, il n'a pas eu la peine de les inventer ; il s'est borné à les imiter. Il existait des précédents, quelques-uns fort anciens, dont il a pu s'autoriser, sans que les échecs subis dans le passé l'aient découragé pour l'avenir. Tobler cite des vers de quatorze syllabes extraits d'une *Vie de saint Auban*, d'un poème de *la Déesse d'amors*, et de la *Chronique* rimée de Jordan Fantosme, qui est du douzième siècle. Ces vers ont toujours la césure après la huitième syllabe, et souvent la partie de huit syllabes se subdivise en deux tronçons de quatre syllabes chacun, avec la quatrième accentuée :

Ne *flechirai* | pur nule *mort* | tant seit crüele e dure.

1. Quicherat, p. 204. — Vers empruntés à Marmontel.

Mahom *reni*, | k'en enfer *trait*, | ki lui sert e honure;
En Jesu *crei*, | Jesu *reclaim*, | Jesus m'haid e sucure.
(*Saint Auban*[1], 607.)

Le vers de quatorze syllabes ainsi coupé est l'équivalent d'un octosyllabe, allongé de l'hémistiche d'un alexandrin.

Signalons, sans plus attendre, le principal défaut de ces formes exceptionnelles. Tous les vers qui excèdent le nombre de douze syllabes se heurtent à deux difficultés qu'ils ne peuvent ni éviter, ni surmonter. Ceux de treize et de quinze syllabes sont gênés par ce nombre impair, si contraire à l'équilibre du rythme, et qui crée l'embarras de savoir où placer la césure : or celle-ci est d'autant plus nécessaire que le vers est plus long, car seule elle peut en alléger la pesanteur. Dans le vers de treize syllabes, on place ordinairement la césure après la cinquième :

Le peuple s'écrie : | oiseaux, nous envions vos ailes...
(Béranger, *le Sacre*, etc.)

Banville a suivi cet exemple :

Le chant de l'Orgie | avec des cris au loin proclame
Le beau Lysios, | le dieu vermeil comme une flamme...

Avec leurs trois accents intérieurs et leurs hémistiches très inégaux, ces vers ont l'allure d'un boiteux qui se hâte. Baïf n'est pas moins en peine pour équilibrer le vers de quinze syllabes. Il place la césure après la septième, et donne au vers trois accents intérieurs :

O des poètes l'appui, | favorise ma hardiesse.

La combinaison $7+8$ est moins inégale que celle du vers de treize syllabes, $5+8$; mais comme elle est plus démesurée, l'ensemble est encore plus lourd.

Les vers de quatorze et de seize syllabes, formés de nombres pairs, se divisent facilement, soit en deux hémistiches équivalents, soit en deux parties inégales,

1. Tobler, p. 126, 127. — « Je ne fléchirai pour nulle mort, tant soit cruelle et dure. Je renie Mahomet, parce qu'il conduit en enfer celui qui le sert et l'honore. Je crois en Jésus, c'est Jésus que je réclame; Jésus m'aide et me secoure. »

mais dont l'inégalité se rachète par la régularité des proportions. Un poète contemporain a coupé ses vers de quatorze syllabes en deux tronçons dont le premier est de six syllabes et le second de huit :

> Voici qu'elle reflue, | et que, l'une de l'autre écloses,
> Ses vagues sans fracas | remontent vers leur lit de roses[1].
> (André Lefèvre.)

Le rapport de ces deux nombres 6+8 présente évidemment une proportion régulière, puisqu'ils sont l'un et l'autre divisibles par 2; le vers, toutefois, est si long que l'oreille a peine à saisir cette proportion. L'harmonie périt sous le poids des syllabes accumulées. Scarron, qui a fait aussi des vers de cette dimension, place la césure après la septième syllabe, ce qui les divise en deux hémistiches égaux, comme des alexandrins :

> Il fait meilleur à Paris | où l'on boit avec la glace...
> Que d'aller aux Pays-Bas | à cheval comme un st George[2].

La combinaison 7+7 est plus rationnelle que la précédente (6+8), et se fait plus aisément accepter. Mais ici paraît la seconde des difficultés signalées plus haut : ces vers démesurés dépassent la moyenne de la mémoire auditive que la nature a donnée à l'homme. Pour produire tous ses effets, un souvenir auditif doit demeurer aussi facile et aussi net que possible; et la première loi du rythme est de se régler sur la portée de ce souvenir. Si l'on passe outre, qu'arrive-t-il? C'est que l'oreille, fatiguée du travail de synthèse que le vers lui impose, traite chaque hémistiche comme s'il était lui-même un vers indépendant. Le long vers semble composé de deux vers partiels juxtaposés, dont le second seul a une rime; et l'unité rythmique n'existe que sur le papier[3]. Le vers de quatorze syllabes, divisé selon la combinaison 6+8, équivaut à un vers de six syllabes, allongé d'un octosyllabe; si la césure le coupe en deux hémistiches égaux, il se réduit à la juxtaposition de deux vers de sept syllabes qui ne riment que deux à deux. Il

1. Cité par Guyau, p. 218.
2. Quicherat, p. 548. — Guyau, p. 219.
3. Voir, sur ce point, les justes observations de MM. Sully Prudhomme, p. 70, 74, 75; d'Eichthal, p. 40; Guyau, 218, 219.

vaudrait mieux séparer ces heptasyllabes mal à propos soudés ensemble et les pourvoir tous d'une rime ; le lecteur et l'auteur y gagneraient.

Le vers de seize syllabes prend une césure fixe après la huitième, et compte quatre accents rythmiques, y compris celui de la finale :

Je me meurs vif, ne mourant point; | je sèche au temps
(BAÏF.) [de ma verdeur.

C'est un composé de deux octosyllabes, un octosyllabe redoublé. « Il se rapproche du long vers sanscrit, dit M. Guyau ; mais il est incapable de se plier au mouvement de la pensée moderne ; c'est plutôt une période oratoire bien cadencée qu'un véritable vers. » — « Toute innovation désormais tentée dans la phonétique du vers, dit aussi M. Sully Prudhomme, ne saurait aboutir qu'au simple démembrement d'une forme préexistante, ou à un retour à la prose, à moins que l'acoustique ne change[1]. » Ce mot résume nos observations et clôt la question de ces vers hors de mesure, et hors de l'art, qu'on pourrait appeler des vers cyclopéens.

CHAPITRE III

Combinaisons diverses des principales formes du vers français. — Les poèmes à mouvements variés.

Définition des poèmes à forme fixe et des poèmes à mouvements variés. — Nombreuses combinaisons des vers de différente mesure. — Les vers libres. — Le distique, le tercet, la *terza rima*, le quatrain. — Les stances et les strophes. — Stances de quatre, de cinq et de six vers. — Strophes à nombre pair; strophes à nombre impair. — Formes lyriques les plus usitées; strophes de huit et de dix vers. — Les formes rares : strophes de onze, de douze, de treize et de quatorze vers, etc.

Les vers français de différente mesure peuvent s'unir entre eux et produire, avec une variété presque infi-

1. Guyau, p. 219. — Sully Prudhomme, p. 71.

nie, des combinaisons d'harmonie et d'expression d'où naît la forme générale qui réunit toutes les autres, le poème. La plus simple de ces combinaisons est celle qui fait alterner régulièrement deux rimes masculines et deux rimes féminines : ces couples de vers, assemblés dans un ordre invariable, sont dits à *rimes suivies* ou à *rimes plates*, ce qui signifie, sans doute, que cette façon de disposer les rimes n'a rien de savant ni de compliqué. On appelle poèmes à forme fixe ceux qui sont ainsi composés, du commencement à la fin. S'ils ont quelque étendue, il est rare aujourd'hui qu'on y emploie d'autres vers que l'alexandrin ou le décasyllabe. La forme fixe convient surtout à cette partie de la poésie qu'on désigne sous le nom de *récitatif*, parce qu'elle comprend les récits de toute sorte, héroïques, élégiaques ou familiers; elle domine aussi dans les compositions dramatiques, dans les pièces morales, philosophiques et didactiques.

Un art plus raffiné a inventé d'autres combinaisons où les rimes s'entrecroisent, où les vers sont de longueur inégale : elles remplissent cette seconde et vaste moitié du domaine poétique, le *lyrisme*. Là, nous trouvons l'ode, la cantate, l'opéra, la chanson, la poésie légère elle-même qui est comme un chant inspiré par la gaieté de l'esprit. Les poèmes formés par ces combinaisons sont appelés *poèmes à mouvements variés*. Chaque vers, en effet, chque unité métrique a son mouvement propre, qui est corrélatif à sa longueur même; les vers de rythme différent font entrer dans le poème des mouvements tantôt accélérés, tantôt ralentis, que n'ont pas au même degré les poèmes à forme fixe. Les poèmes à mouvements variés sont donc ceux qui sont composés de vers d'inégale longueur et de rythme différent[1]. Or, ce mélange d'unités métriques inégales n'est pas affaire de hasard ni de caprice; il est soumis à des conditions déterminées, à des lois précises qu'un juste sentiment de l'harmonie a dictées aux poètes et que le goût public, exprimé par un constant usage, a sanctionnées.

Nous allons tout d'abord exposer ces lois du poème à

1. Becq de Fouquières, p. 329.

mouvements variés, en faisant connaître les combinaisons nombreuses dont elles règlent la forme et l'emploi : matière large et complexe, trésor presque inépuisable d'inventions poétiques, accumulé par les siècles depuis le haut moyen âge jusqu'à nos jours. « On compte certainement plus de cent-cinquante formes de strophes, qui ont été plus ou moins mises en pratique[1]. » — « Il faudrait être un Homère, ajoute Banville, pour les énumérer, même en ne choisissant que celles qui sont solides et belles... Dans une vie de poète, on a à peine le temps de les étudier et on n'a jamais l'occasion de les employer toutes[2]. »

Nous examinerons en second lieu la composition des poèmes à forme fixe.

§ Ier

Les vers libres. — Ce qui en fait la difficulté.

En entremêlant les vers à rimes croisées et de mesure différente, on peut suivre l'un ou l'autre de ces deux procédés : ou bien, le poète dispose ses vers comme il l'entend, et croise les terminaisons masculines et les finales féminines à sa volonté, sous la condition d'observer les lois générales de l'emploi des rimes ; ou bien, il fait cette double opération avec ordre et symétrie ; il assemble ses vers et distribue ses rimes selon certaines combinaisons dont il choisit le modèle et accepte la règle. Dans le premier cas, sa pièce n'a pas de cadre régulier, elle est en *vers libres ;* dans le second cas, elle se compose de groupes artistement formés qu'on appelle *stances, strophes* ou *couplets.* Ces trois mots expriment une seule et même idée, qui est celle d'une composition savante et régulière : un usage, qui a un peu vieilli, a fait choix du mot stance pour les poèmes d'un caractère moral ou élégiaque ; la strophe désigne les principales divisions du poème lyrique, le couplet appartient en propre à la chanson.

1. De Gramont, *les Vers français et leur prosodie*, p. 125.
2. Pages 159, 183.

On distingue deux sortes de pièces en *vers libres :* celles où les vers sont de même longueur, et celles où se réunissent des vers de mesure différente. Leur trait commun est le croisement des rimes. Voici un exemple de la première sorte.

Un fanfaron, amateur de la chasse,
Venant de perdre un chien de bonne race
Qu'il soupçonnoit dans le corps d'un lion,
Vit un berger. « Enseigne-moi, de grâce,
De mon voleur, lui dit-il, la maison;
Que de ce pas je me fasse raison. »
Le berger dit : « C'est vers cette montagne.
En lui payant de tribut un mouton
Par chaque mois, j'erre dans la campagne
Comme il me plaît; et je suis en repos. »
Dans le moment qu'ils tenoient ces propos,
Le lion sort, et vient d'un pas agile.
Le fanfaron aussitôt d'esquiver :
« O Jupiter, montre-moi quelque asile,
S'écria-t-il, qui me puisse sauver. »

(La Fontaine, liv. VI, fable II.)

Dans ce genre de vers libres, il convient, autant que possible, que les temps d'arrêt marqués par le sens ne coïncident pas avec la fin d'une série de rimes, excepté au dernier vers où tout se termine à la fois. Les diverses parties de la pièce sont ainsi mieux liées et forment un tout plus étroitement uni; on évite de fractionner l'ensemble en morceaux détachés et indépendants[1]. Cette prescription, qui est juste dans sa sévérité, n'est pas toujours observée. La Fontaine s'y est conformé dans la fable citée; mais il s'en est souvent affranchi en d'autres pièces de même sorte. Il a pensé, sans doute, qu'il était bon de laisser un peu de liberté aux vers libres. Quant à ceux de la seconde sorte, qui sont de mesure différente et d'un rythme très varié, l'emploi en est plus fréquent; ils nous semblent mieux justifier leur titre. Presque toutes les fables de La Fontaine, les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, les opéras de Quinault, *l'Amphitryon* de Molière, les poésies légères de Voltaire nous en offrent

1. De Gramont, p. 168. — Crouslé, p. 56.

des modèles fort connus, qui nous dispensent de toute citation.

On peut ne pas souscrire sans réserve à l'éloge que fait Banville de la beauté des vers libres : « Le vers libre est le suprême effort de l'art, contenant amalgamés en lui à l'état voilé, pour ainsi dire latent, tous les rythmes. On ne l'enseignera à personne, puisqu'il suppose une connaissance approfondie de la versification, un esprit d'enfer et l'oreille la plus délicate, et qu'il ne peut être appliqué, au théâtre et dans le livre, que par un homme de génie[1]. » Bornons-nous à dire qu'il est très difficile de réussir dans un genre si facile en apparence. La difficulté vient de la liberté même qui est laissée au poète, liberté presque absolue et d'autant plus périlleuse. Il peut à son gré entremêler les rythmes différents et les vers de longueur inégale, croiser, redoubler, espacer les rimes, les disposer irrégulièrement : une seule condition lui est imposée, qui est de produire avec tous ces éléments disparates un ensemble bien cadencé. De cet apparent désordre doit sortir une impression d'harmonie et d'unité. Entre les différents mètres il existe des accords naturels et de secrètes discordances que l'oreille seule apprécie et que l'expérience révèle : il faut en avoir un juste sentiment.

On a remarqué que les alexandrins s'allient aisément aux vers de six ou de huit syllabes; les vers de sept syllabes, au contraire, s'accordent mal avec ceux de douze, de dix ou de huit syllabes. En général, deux vers dont l'un compte une syllabe de plus ou de moins que l'autre ne doivent pas être rapprochés. Cette observation confirme celle que nous avons faite dans le précédent chapitre : le rythme des vers à nombre impair de syllabes est trop différent du rythme des vers à nombre pair pour qu'il y ait avantage à les unir d'une façon si étroite. La Fontaine, dans ses groupes de vers libres, ne s'est guère servi que de vers de douze, de dix, de huit ou de six syllabes ; quant au vers de sept syllabes, il l'emploie le plus souvent seul et sans mélange d'autres vers, soit en pièces entières, soit par tirades[2].

1. Page 177.
2. De Gramont, p. 169.

En quittant les vers libres, on entre dans les combinaisons régulières où le mélange des différents vers et l'entrelacement des rimes sont prévus et fixés par des règles spéciales.

§ II

Le distique et le tercet. — La « terza rima ».

Le distique et le tercet sont deux diminutifs de la stance.

On appelle distique[1] une réunion de deux vers, de mesure pareille et rimant ensemble, qui forment un sens complet et sont isolés de tout autre développement. On voit en quoi il diffère du distique latin, lequel se compose d'un hexamètre et d'un pentamètre, vers de mesure très différente. Le distique français est d'un emploi peu commun; sa brièveté ne peut servir qu'à exprimer des pensées très concises, comme une maxime, un aphorisme, une inscription, ou une épigramme. Presque toujours ces vers sont des alexandrins à rimes masculines : un sens si court a besoin d'être gravé par la fermeté de l'expression que le vague des finales muettes affaiblirait.

ÉPIGRAMME SUR DIDON

Didon, tes deux maris te comblent de douleurs :
Le premier meurt, tu fuis; le second fuit, tu meurs.

INSCRIPTION. — POUR UN MOULIN

Quand j'ai de l'eau, je ne bois que du vin,
Et bois de l'eau quand l'eau manque au moulin[2].

Le tercet date du seizième siècle et vient d'Italie. Il est formé de deux vers qui riment ensemble et d'un vers isolé qui trouve une rime correspondante dans le tercet suivant. Selon que ce vers à rime isolée est au commencement ou au milieu ou à la fin du tercet, la

1. En grec δίστιχος (δίς, deux fois; στίχος, ligne, vers).
2. Vers cités par de Gramont, 173.

forme des tercets peut varier par la différente disposition des rimes; aussi a-t-on compté, pour le tercet, jusqu'à treize combinaisons possibles. La seule qui ait réussi à prendre place dans notre versification est celle qui en Italie s'appelle *terza rima*, rime tiercée, dont voici l'agencement. Le vers isolé, avec rime masculine ou féminine, occupe le milieu de chaque tercet. La rime de ce vers isolé correspond aux deux rimes pareilles du tercet suivant, c'est-à-dire à la rime du premier et du troisième vers. Dans chacun des tercets qui se succèdent et forment la pièce, il surgit invariablement un nouveau vers isolé qui commande les deux rimes du tercet qui vient ensuite : toute la pièce se développe sur ce plan; un vers final s'ajoute au dernier tercet pour apparier la rime du vers isolé qui s'est annoncé dans ce tercet. Une pièce en *terze rime* se présente à nous sous la forme d'une chaîne élégante et légère. On n'y emploie, en français du moins, que des alexandrins; les vers plus courts, décasyllabes ou octosyllabes, auraient l'inconvénient de fatiguer l'oreille par le retour trop prompt des sonorités de la rime tiercée.

La *terza rima* est en grand honneur dans la poésie italienne. Les souverains poètes, Dante, Pétrarque, Arioste, l'ont illustrée par des chefs-d'œuvre. C'est le rythme de *la Divine Comédie*. Brunetto Latini, le maître de Dante, l'avait empruntée aux sirventes des troubadours de langue provençale[1]. Nos poètes du seizième siècle, Hugues Salel, Baïf, Jodelle, Desportes, en imitant à leur tour les Italiens, ont fait rentrer dans le français du Nord une invention poétique du midi de la France. Leur emprunt n'était qu'une reprise. Banville, qui n'admire pas à demi, se déclare épris des beautés de cette forme, italienne et française à la fois : « c'est, dit-il, un rythme noble, gracieux, rapide, apte à prendre tous les tons et qui se prête au chant et au récit; rythme admirable, attaché et serré comme une tresse d'or, et qui n'admet aucune défaillance, aucun repos dans le souffle lyrique[2]. » En dépit de ses séductions, la *terza*

1. De Gramont, p. 175.
2. Pages 172, 174.

rima a fait peu de conquêtes en France, soit parmi les poètes, soit parmi les amateurs de nouveautés poétiques. Après les essais de la Pléiade, elle est restée, pendant deux siècles, obscure et délaissée. N'en soyons pas trop surpris. Il y a plus d'une entrave cachée sous la grâce ingénieuse de ses caprices; la verve française, amie d'une simplicité rapide, se rebute vite de tout ce qui arrête son élan et complique l'œuvre de l'inspiration. Elle brise ce qui l'enchaîne bien plus volontiers qu'elle ne le subit. C'est de nos jours seulement que deux poètes d'un rare mérite, Brizeux et Théophile Gautier, ont tiré ce petit poème de son obscurité et lui ont rendu la vie en lui donnant de l'éclat. Qu'on lise, par exemple, dans les *Premières Poésies* de Gautier, les pièces intitulées *le Triomphe de Pétrarque*, *Ténèbres*, *Terza rima*, on y appréciera facilement le charme particulier, l'artifice délicat de ce genre semi-exotique sur lequel un talent original a versé les richesses de son aventureuse imagination.

Nous en détachons quelques vers qui donneront plus de clarté et de précision à cet exposé.

... Comme un vase d'albâtre où l'on cache un flambeau,
Mettez l'idée au fond de la forme sculptée,
Et d'une lampe ardente éclairez le tombeau.

Que votre douce voix, de Dieu même écoutée,
Au milieu du combat jetant des mots de paix,
Fasse tomber les flots de la foule irritée.

Que votre poésie, aux vers calmes et frais,
Soit pour les cœurs souffrants comme les cours d'eau vive
Où vont boire les cerfs dans l'ombre des forêts.

Faites de la musique avec la voix plaintive
De la création et de l'humanité,
De l'homme dans la ville et du flot sur la rive.

Puis, comme un beau symbole, un grand peintre vanté
Vous représentera dans une immense toile,
Sur un char triomphal par un peuple escorté :

Et vous aurez, au fond, la couronne et l'étoile[1].

Dans la langue courante de la versification classique,

1. Derniers vers du *Triomphe de Pétrarque*, p. 187.

le mot tercet désigne une réunion de trois vers où deux de ces vers riment ensemble et le troisième trouve la rime qui correspond à la sienne dans la suite du développement poétique. Ces tercets-là diffèrent entièrement du tercet italien et n'ont rien de commun avec la *terza rima*. Ce sont des fragments de strophe.

§ III

Les stances et les strophes, formes simples et peu développées : stances et strophes de quatre, de cinq, de six et de sept vers.

Le mot stance, lui aussi, est d'origine italienne; il vient du mot *stanza*[1], et signifie repos, temps d'arrêt; ce qui veut dire que chaque stance doit former un sens complet. Notre vieux mot *laisse*, qui désignait les tirades monorimes des chansons de geste, avait la même signification[2]. Si le mot stance n'apparaît guère qu'au seizième siècle dans notre poésie, la chose qu'il exprime était fort ancienne en France, sous des noms français; le génie inventif de nos trouvères lyriques avait multiplié des combinaisons rythmiques très semblables aux stances et aux strophes modernes, ou tout au moins équivalentes. Ce fonds primitif, complété et perfectionné au seizième et au dix-neuvième siècle, était déjà si riche que Banville n'a pas craint de hasarder cet axiome : « En fait de rythmes, se défier absolument de tout ce qu'on a prétendu ou cru inventer depuis le seizième siècle. »

Le principal caractère de la stance et de la strophe — termes presque synonymes qui ne se distinguent que par une application un peu différente, — c'est l'unité du sens et l'unité du rythme. L'unité du sens existe, dès que le sens à la fin de la stance est complet; l'unité rythmique est obtenue par l'observation des lois qui déterminent l'étendue de la stance et de la strophe et règlent la disposition des rimes. Le croisement des rimes

1. La racine première de ces deux mots est le latin *stare*, s'arrêter.
2. Voir page 68.

fortifie cette double unité et la rend plus sensible. Les rimes, en s'entrelaçant, lient entre elles les différentes parties de la période mélodique et en font un tout inséparable. Cet entrelacement des rimes est une des lois fondamentales du lyrisme français. La stance et la strophe aboutissent ainsi à une coïncidence finale où le sens s'achève en même temps que le système des rimes[1].

Les prescriptions secondaires ne sont que les conséquences de ce principe. Si l'on défend de placer à la fin d'une stance ou d'une strophe, et au début de la stance suivante, des rimes de même nature, ou de même sonorité, c'est pour conserver plus sûrement à chaque stance, à chaque strophe, son caractère d'unité, en écartant toute apparence contraire. Une raison semblable exige qu'on finisse la stance sur une rime masculine, parce qu'une finale forte, non atténuée par un *e* muet, marque mieux la séparation nécessaire entre deux stances et deux strophes. L'obligation de terminer par un vers masculin a pour corollaire celle de placer au premier vers une rime féminine.

Le quatrain, ou stance de quatre vers

Cette combinaison de quatre vers est la forme la plus simple de la stance, et celle aussi qui en porte le plus ordinairement le nom. Il n'y a que deux manières de disposer les rimes d'un quatrain : on peut faire rimer le premier vers avec le troisième et le second avec le quatrième; ou bien, le premier vers rime avec le quatrième, et le second avec le troisième. Dans la première disposition, les rimes sont croisées; dans l'autre, c'est un quatrain à rimes embrassées : ce qui signifie que les rimes du milieu sont comme enveloppées dans les deux autres. Quatre vers rimant deux à deux, ou quatre vers sur une même rime ne sont pas un quatrain. De ces deux formes du quatrain, la première est la plus fréquente. Dans les *Méditations* de Lamartine la pièce du début est en stances de quatre vers à rimes croisées :

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières,
Vains objets dont pour moi le charme est envolé?

1. Becq de Fouquières, p. 362. — Banville, p. 62.

Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un être seul vous manque, et tout est dépeuplé.

Beaucoup de fables de La Fontaine se terminent par un quatrain qui contient la moralité ; quelques-uns de ces quatrains sont à rimes embrassées :

Haranguez de méchants soldats ;
Ils promettront de faire rage ;
Mais, au moindre danger, adieu tout leur courage.
Votre exemple et vos cris ne les retiendront pas.
(L. IX, fable XVII.)

Les vers de toute mesure peuvent entrer dans le quatrain, même ceux dont la brièveté rend l'emploi très rare. Quand les vers sont d'égale longueur, autrement dit isomètres, la stance s'appelle, en style savant, isométrique ; si les vers sont de longueur différente, ou hétéromètres, on l'appelle, d'un nom un peu barbare, hétérométrique[1].

Dans les quatrains à rimes croisées, la disposition des rimes masculines et des rimes féminines reste la même d'un bout à l'autre de la pièce ; l'ordre adopté pour la première stance se reproduit régulièrement dans les autres. Au contraire, lorsque les rimes sont embrassées, la place des finales masculines et des finales féminines varie d'une stance à l'autre. Si le premier quatrain commence et finit par une rime masculine, le second quatrain commencera et finira nécessairement par une rime féminine ; la rime masculine reparaîtra dans le premier et le dernier vers du troisième quatrain ; la rime féminine se reproduira au commencement et à la fin du quatrième quatrain, et ainsi de suite. Par cette alternance régulière, les stances se succèdent dans un ordre symétrique.

Bien que le système des rimes du quatrain se réduise à ces deux dispositions, la forme de cette stance peut varier beaucoup. Quicherat en a compté jusqu'à vingt modèles différents. Une simple explication nous dispensera de cette longue nomenclature. Comme le quatrain admet toute sorte de vers, et que le poète place où il veut ces vers de toute mesure, en observant tou-

1. *Isométrique :* du grec ἴσον, égal, μέτρον, mètre. — *Hétérométrique :* du grec ἕτερον, autre, et μέτρον, mètre.

tefois les règles ci-dessus prescrites, on comprend facilement que la figure de la stance puisse se modifier souvent, selon la brièveté ou la longueur des mètres, et selon la place qu'ils occupent. Les formes préférées par l'usage sont les suivantes : la forme isométrique, déjà citée; la réunion de trois alexandrins et d'un vers de six ou de huit syllabes terminant la stance; deux alexandrins croisés avec deux vers de six ou de huit syllabes; deux alexandrins placés entre deux octosyllabes :

Ceux qui l'ont méconnu pleureront le grand homme :
Athène à des proscrits ouvre son Panthéon;
Coriolan expire, et les enfants de Rome
Revendiquent son nom.
(LAMARTINE, *Premières Méditations, la Gloire.*)

— Salut, champs que j'aimais, et vous, douce verdure,
Et vous, riant exil des bois!
Ciel, pavillon de l'homme, admirable nature,
Salut pour la dernière fois.
(GILBERT, *le Poète mourant.*)

Dans le premier de ces deux quatrains, on peut remplacer le vers de six syllabes par un octosyllabe; dans le second, on peut substituer deux vers de six syllabes aux octosyllabes. Quant à la forme où deux alexandrins sont placés entre deux octosyllabes, une strophe de Lebrun sur le vaisseau le *Vengeur*, déjà citée par nous, peut servir d'exemple[1].

Le rôle du quatrain ne se borne pas à figurer, sous forme d'une série de stances ou de strophes, dans une pièce plus ou moins développée; il existe aussi à l'état isolé, et se suffit à lui-même dans sa brièveté. Il donne le relief de l'expression poétique à quelque pensée forte ou délicate; il aiguise une épigramme; il trace un portrait en raccourci, il sert d'inscription ou d'épitaphe.

VERS GRAVÉS SUR LA PORTE DE LA GALERIE DE VOLTAIRE A CIREY

Asile des beaux-arts, solitude où mon cœur
Est toujours demeuré dans une paix profonde,
C'est vous qui donnez le bonheur
Que promettait en vain le monde.

1. Voir page 67.

SUR LE PANÉGYRIQUE DE LOUIS XV

Cet éloge a très peu d'effet;
Nul mortel ne m'en remercie :
Celui qui le moins s'en soucie
Est celui pour qui je l'ai fait.
(VOLTAIRE.)

LA STANCE OU LA STROPHE DE CINQ VERS

Elle s'appelle aussi *quintain* ou *quintil*, nom savant que l'usage n'a pas adopté[1]. Les cinq vers de cette stance sont sur deux rimes, dont l'une est double et l'autre triple. L'une et l'autre peuvent être indifféremment masculines ou féminines. Nécessairement, ces rimes sont croisées, et les trois rimes pareilles ne se placent pas toutes les trois de suite, en un seul groupe : si la rime double et la rime triple se suivaient sans se croiser, ce seraient des rimes plates, ce qui est contraire à la nature de la stance et de la strophe. Le quintain admet, aussi bien que le quatrain, les vers de toute mesure, mais il préfère la forme isométrique. On y rencontre le plus souvent l'alexandrin et les vers de huit, de sept, de six et de cinq syllabes. Comme il est permis de varier l'emploi des mètres et la disposition des rimes, en observant la règle qui vient d'être indiquée, cette stance peut prendre des formes très diverses, selon la remarque déjà faite au sujet du quatrain. On ne compte pas moins de quatorze modèles différents : il nous suffira de signaler les principaux.

La disposition la plus harmonieuse et la plus fréquente est celle qui place la rime triple au premier, au troisième et au quatrième vers, en réservant le deuxième et le cinquième à la rime double :

Le vainqueur de la course agile
Recevra deux trépieds divins,
Et la coupe, agreste et fragile,
Dont Bacchus a touché l'argile,
Lorsqu'il goûta les premiers vins.
(V. HUGO, *Odes*, l. IV, x, *le Chant de l'arène*.)

1. Du latin *quintanus*, *quintilis*, cinquième.

Cette première forme peut être modifiée en y introduisant des rythmes inégaux. On peut aussi croiser la double rime avec les deux premiers vers de la rime triple, en réservant la troisième de ces rimes tiercées pour le cinquième vers. Ou bien encore on concentrera la rime double au deuxième et au troisième vers, en plaçant la rime triple au premier, au quatrième et au cinquième. Dans ses stances à la princesse de Suède, Voltaire place la rime triple au second, au troisième et au cinquième vers :

Souvent la plus belle princesse
Languit dans l'âge du bonheur;
L'étiquette de la grandeur,
Quand rien n'occupe et n'intéresse,
Laisse un vide affreux dans le cœur.

Tous ces modèles, et d'autres qu'on y peut ajouter, ne sont, à vrai dire, qu'une seule et même forme, qui a pour loi le croisement de la rime double avec la rime triple. On la modifie par la place différente des rimes ou par la longueur inégale des vers, sous la condition que la rime triple ne se présente pas trois fois de suite; mais ces légères variantes, de surface et d'aspect, ne changent rien d'essentiel à la combinaison fondamentale de la stance.

La stance ou la strophe de six vers

A mesure que les stances prennent de l'ampleur, elles quittent ce nom pour celui de strophes; celle de six vers garde encore la double dénomination. On l'appelle aussi sizain, dans les *Traités de versification;* ce mot a vieilli, comme celui de quintain. La forme de cette stance ne varie pas moins que celle des deux précédentes, et ces différences, ici encore plus apparentes que réelles, s'expliquent par les mêmes raisons. La stance de six vers se partage en deux tercets que sépare un court repos, une pause presque insensible. Les deux premiers vers de chaque tercet forment un couple de rimes plates; le troisième vers du premier

tercet rime avec le troisième du second tercet; la stance entière est ainsi sur trois rimes différentes :

Amis! c'est donc Rouen, la ville aux vieilles rues,
Aux vieilles tours, débris des races disparues,
La ville aux cent clochers carillonnant dans l'air,
Le Rouen des châteaux, des hôtels, des bastilles,
Dont le front hérissé de flèches et d'aiguilles
Déchire incessamment les brumes de la mer.
(V. Hugo, *Feuilles d'automne*, xxvii.)

Telle est la forme la plus souvent employée de la stance ou strophe de six vers.

Les deux rimes plates de chaque tercet peuvent être indifféremment masculines ou féminines. Si ces quatre rimes sont féminines, les deux vers qui terminent chaque tercet prennent nécessairement une rime masculine, comme on l'a vu dans le précédent exemple; si, au contraire, ces quatre rimes sont masculines, le vers final de chaque tercet prend une rime féminine. L'emploi des rimes féminines pour les deux premiers vers de chaque tercet est, avec raison, préféré : quatre rimes masculines alourdissent la stance; et la finale féminine du troisième vers du second tercet la termine imparfaitement.

Voilà une première cause de la diversité des stances. Une autre distinction, plus importante, est à faire entre celles qui sont isométriques et celles qui se composent de vers dont la mesure est différente. Si l'on réfléchit que dans les stances aux vers inégaux, appelées aussi hétérométriques, le nombre et la disposition de ces vers inégaux varient infiniment, on s'expliquera pourquoi on a pu noter tant de variantes dans la combinaison très simple qui est le fond de la stance de six vers. Mais on a beau varier le choix et la place des mètres les plus différents; la combinaison essentielle subsiste et reste la même sous ces dehors changeants. On y retrouve toujours les deux tercets, les deux rimes féminines ou masculines du commencement de chaque tercet, et la rime masculine ou féminine de la fin des deux tercets. Sans entrer dans le détail fatigant et assez inutile de toutes ces variantes, nous ne devons pas omettre une forme que les poètes semblent tenir en particulière es-

time. Les deux premiers vers de chaque tercet sont des alexandrins; un vers de huit ou de six syllabes termine chaque tercet :

Le grand homme vaincu peut perdre en un instant
Sa gloire, son empire, et son trône éclatant,
Et sa couronne qu'on renie,
Tout, jusqu'à ce prestige à sa grandeur mêlé
Qui faisait voir son front dans un ciel étoilé;
Il garde toujours son génie.
(V. Hugo, *Chants du Crépuscule*, XVI.)

La strophe de sept vers

Le nom de *septain* qu'on a essayé de lui donner ne s'est pas fait plus accepter que ceux de sizain et de quintain donnés aux strophes précédentes. Cette strophe elle-même, sans être rare, est beaucoup moins usitée que les strophes de six, de huit ou de dix vers. On peut appliquer aux combinaisons mélodiques, où le nombre des vers est impair, les observations qu'on a pu lire plus haut sur les vers qui comptent un nombre impair de syllabes : elles n'ont pas le tour aisé, le rythme sûr et pondéré des strophes dont les mètres sont en nombre pair.

La strophe de sept vers se compose d'un tercet et d'un quatrain, ou, dans un ordre inverse, d'un quatrain et d'un tercet, qu'un léger repos, marqué par le sens, sépare quelquefois. Le vers du tercet dont la rime est isolée trouve une rime correspondante dans les vers du quatrain, rime masculine, si ce vers lui-même est masculin; rime féminine, s'il est féminin. Sauf de rares exceptions, la strophe se développe sur trois rimes différentes : deux de ces rimes forment chacune un couple; la troisième rime est triple. Une particularité est à signaler. Trois rimes de même nature peuvent se suivre sans être croisées par d'autres rimes, ce qui est interdit dans les stances ou les strophes que nous venons d'examiner. La strophe de sept vers, comme les précédentes, admet le mélange des rythmes les plus différents, bien qu'en général elle préfère la forme isométrique. Les diverses combinaisons qui résultent du choix des rythmes et de la disposition des rimes sont, d'ailleurs,

en nombre assez restreint; nous citerons les deux principales.

La première est formée d'un quatrain et d'un tercet. Le quatrain est en rimes féminines et masculines entrecroisées; le tercet comprend deux autres rimes féminines et une rime finale masculine qui correspond aux rimes masculines du quatrain :

Homme, une femme fut ta mère.
Elle a pleuré sur ton berceau;
Souffre donc. Ta vie éphémère
Brille et tremble, ainsi qu'un flambeau.
Dieu, ton maître, a d'un signe austère
Tracé ton chemin sur la terre
Et marqué ta place au tombeau.
(V. Hugo, *Odes*, l. IV, ii, *la Lyre et la Harpe*.)

Th. Gautier apporte à cette forme une variante. Au lieu de mettre dans le tercet deux nouvelles rimes féminines et de le finir en triplant la rime masculine du quatrain, il triple, au premier vers de ce tercet, la rime féminine du quatrain et termine la strophe par deux nouvelles rimes masculines :

LES MATELOTS

Sur l'eau bleue et profonde
Nous allons voyageant,
Environnant le monde
D'un sillage d'argent,
Des îles de la Sonde,
De l'Inde au ciel brûlé
Jusqu'au pôle gelé.
(*Premières Poésies*, p. 294.)

Seconde combinaison. On peut, dans le quatrain, enfermer deux rimes masculines entre deux rimes féminines, et composer le tercet d'une troisième rime féminine, de même nature que les deux précédentes, enfermée entre deux nouvelles rimes masculines. On peut aussi, par une disposition assez semblable à celle-ci, enfermer deux rimes féminines entre deux rimes masculines, dans le quatrain, et former le tercet avec deux nouvelles rimes féminines et une rime finale masculine qui répond aux rimes masculines du quatrain :

LE SOLDAT TURC

Qu'il soit grave et rapide à venger un affront;
Qu'il aime mieux savoir le jeu du cimeterre
Que tout ce qu'à vieillir on apprend sur la terre;
Qu'il ignore quel jour les soleils s'éteindront,
Quand tomberont les mers sur les sables arides;
Mais qu'il soit brave et jeune, et préfère à des rides
Des cicatrices sur son front.
(V. Hugo, *Orientales*, XV, *Marche turque*.)

§ IV

Les grandes strophes : de huit, de neuf et de dix vers. — Leur composition et leur emploi.

Nous arrivons aux combinaisons savantes et développées, aux strophes de grand essor, dont l'ampleur seconde la verve du poète et soutient la puissance des nobles inspirations.

La strophe de huit vers

On la désigne aussi sous le nom de huitain; mais ce nom ne s'emploie que dans un cas particulier, lorsque la strophe est à l'état isolé et forme un de ces petits poèmes, presque toujours épigrammatiques, que le moyen âge nous a légués et dont il sera question plus loin.

La strophe de huit vers est très ancienne dans notre poésie. Les romances, les pastourelles, les chansons des trouvères lyriques nous en offrent de fréquents exemples. Le *Lai de la dame de Fayel,* cité dans tous les recueils, est en strophes de huit vers, comme la célèbre *Ballade de Villon* sur les *Dames du temps jadis.* Thibaut de Champagne, Gace Brulé, Eustache Deschamps, Froissart, Alain Chartier, Jean et Clément Marot, Ronsard, du Bellay, pour nous borner à des noms très connus, l'ont employée avec une sorte de prédilection. Le plus souvent, alors comme aujourd'hui, elle est en vers isomètres, surtout en octosyllabes. L'alexandrin

serait un peu pesant pour y figurer huit fois de suite; on ne l'y rencontre guère que s'il est joint à des vers plus courts.

La réunion de deux quatrains forme cette strophe. Une ancienne règle, maintenant abolie, prescrivait, bien à tort, de ménager un repos, d'accord avec le sens, entre ces deux moitiés : c'était s'exposer à détruire l'unité de l'ensemble. La strophe la mieux faite est celle qui est la mieux liée et dont aucune partie ne peut se détacher. Entre les nombreuses formes de la strophe de huit vers les différences sont assez légères. La plus simple de toutes est celle qui fait alterner, en les croisant, les rimes masculines et les rimes féminines dans un ordre régulier. La strophe contient alors quatre rimes redoublées, ce qui est le nombre le plus ordinaire. Cette forme est tantôt isométrique, tantôt composée de mètres différents :

LE CHASSEUR

Je suis enfant de la montagne,
Comme l'isard, comme l'aiglon,
Je ne descends dans la campagne
Que pour ma poudre et pour mon plomb;
Puis je reviens, et de mon aire
Je vois en bas l'homme ramper,
Si haut placé que le tonnerre
Remonterait pour me frapper.

(Th. GAUTIER, *Premières Poésies*, p. 333.)

Au lieu de croiser toutes les rimes, on peut placer dans le second quatrain un couple de rimes suivies, masculines ou féminines, enfermées entre deux rimes de nature différente. Une autre disposition, très simple aussi, consiste à placer dans le premier quatrain deux rimes masculines entre deux rimes féminines, et dans le second quatrain deux rimes féminines entre deux rimes masculines :

Tu vois qu'aux bords du Tibre, et du Nil et du Gange,
En tous lieux, en tous temps, sous des masques divers,
L'homme partout est l'homme, et qu'en cet univers
Dans un ordre éternel tout passe et rien ne change;

Tu vois les nations s'éclipser tour à tour
Comme les astres dans l'espace;
De mains en mains le sceptre passe;
Chaque peuple a son siècle et chaque homme a son jour.
(LAMARTINE, *Premières Méditations*, XIII.)

Les exemples cités jusqu'ici contiennent quatre rimes différentes; certaines strophes n'en contiennent que trois, dont deux sont triples. L'une des rimes triples se croise avec la rime double dans le premier quatrain et termine la strophe par son dernier vers; l'autre rime triple se place, en trois finales suivies, dans le second quatrain :

Sans monter au char de victoire
Meurt le poète créateur;
Son siècle est trop près de sa gloire
Pour en mesurer la hauteur.
C'est Bélisaire au Capitole :
La foule court à quelque idole,
Et jette en passant une obole
Au mendiant triomphateur.
(V. HUGO, *Odes*, l. V, XV.)

On peut aussi placer les deux rimes triples, sous forme de rimes suivies, dans l'un et l'autre quatrain. La rime double leur sert de lien et termine la strophe. Au moyen âge, il existait deux autres formes, l'une contenant trois rimes différentes, l'autre, deux rimes seulement. Dans la première de ces formes, l'une des rimes, ordinairement féminine, était quadruplée, et se croisait avec les deux rimes doubles, masculines toutes deux. La seconde forme, d'une haute antiquité, n'avait que deux rimes qui se croisaient régulièrement, du premier vers jusqu'au dernier. Le *Lai de la dame de Fayel* en est un exemple.

Le huitain, qui est la strophe de huit vers à l'état isolé et formant une pièce à elle seule, s'écrit sur trois rimes, disposées comme dans la ballade de Villon, sur *les Dames du temps jadis*[1]. Il emploie de préférence le décasyllabe ou l'octosyllabe. On peut indifféremment le commencer par un vers masculin ou par un vers

1. Voir *Choix de textes de l'ancien français*, p. 217. (Eugène Belin.)

féminin. Dans le premier cas, la rime quadruplée est masculine; dans le second cas, elle est féminine. La strophe de huit vers, dans la poésie italienne, s'appelle *octave* (*ottava rima*); elle se compose de six vers en rimes croisées et de deux vers en rimes suivies[1]. Depuis Tasse et Arioste, c'est la forme épique par excellence en Italie, bien qu'on l'emploie aussi en des sujets d'un tout autre caractère. Boccace a passé longtemps pour l'avoir inventée; on sait maintenant qu'il l'avait empruntée à nos trouvères du treizième siècle. On la rencontre, en effet, dans Thibaut, comte de Champagne. Négligée par la Pléiade, oubliée pendant le dix-septième et le dix-huitième siècle, de brillants essais l'ont fait revivre, mais un peu tard, dans la poésie française de notre temps.

La strophe de neuf vers

Comme la strophe de sept vers, celle de neuf vers est plus rarement employée que les strophes où les vers sont en nombre pair. Elle se compose d'un quatrain ou d'un quintain, ou d'un quintain et d'un quatrain, ou bien encore de trois tercets. De là, plusieurs formes distinctes, qui sont en outre diversifiées par la disposition des rimes et par la mesure différente des vers. En général, la strophe de neuf vers contient quatre rimes dont une est triple; quelquefois ce nombre se réduit à trois rimes. La forme la plus ordinaire est la réunion d'un quatrain à rimes croisées et d'un quintain où la rime triple est mêlée à une rime double, de nature différente :

J'ignorais la trame invisible
De leurs pernicieux forfaits;
Je vivais tranquille et paisible
Chez les ennemis de la paix :
Et lorsque exempt d'inquiétude
Je faisais mon unique étude
De ce qui pouvait les flatter,
Leur détestable ingratitude
S'armait pour me persécuter.

(J.-B. Rousseau, l. I, *Ode VII*, Psaume cix.)

1. De Gramont, p. 204.

Rousseau a varié cette disposition de la strophe en remplaçant l'octosyllabe final par un alexandrin.

Une seconde forme se distingue de la première par l'emploi de rimes dites *embrassées*, au lieu de rimes croisées. Deux rimes embrassées sont, par exemple, un couple de rimes féminines enveloppées de deux rimes masculines, ou bien un couple de rimes masculines enfermées entre deux rimes féminines :

Sais-tu ce qu'en te voyant
L'indigent dit, quand tu passes?
« Voici le front plein de grâces
Qui sourit au suppliant!
Notre infortune la touche.
Elle incline à notre couche
Un visage radieux;
Et les mots mélodieux
Sortent charmants de sa bouche. »

(V. Hugo, *Chants du crépuscule*, xxxvi.)

Une troisième forme change l'ordre de la strophe : le quintain y précède le quatrain; la rime triple est dans le quintain, et les rimes du quatrain sont croisées :

Vois-tu comme le flot paisible
Sur le rivage vient mourir?
Vois-tu le volage zéphyr
Rider d'une haleine insensible
L'onde qu'il aime à parcourir?
Montons sur la barque légère
Que ma main guide sans efforts,
Et de ce golfe solitaire
Rasons timidement les bords.

(Lamartine, *Premières Méditations*, xxiv, *Baia*.)

On peut aussi composer la strophe entière de rimes croisées dans un ordre régulier. Quand la strophe est formée de trois tercets, cette disposition exige l'emploi de rythmes courts et rapides :

Se peut-il qu'on fuie
Sous l'horrible pluie?
Tout périt, hélas!
Le feu qui foudroie
Bat les ponts qu'il broie,

Crève les toits plats,
Roule, tombe, et brise
Sur la dalle grise
Ses rouges éclats.
(V. Hugo, *Orientales, le Feu du ciel.*)

Quelques formes plus libres, à l'état d'exceptions, se rencontrent chez nos poètes modernes. Lamartine, par exemple, dans une strophe composée de tercets, quadruple l'une des rimes féminines; Alfred de Vigny met dans le quatrain qui commence la strophe deux couples de rimes suivies, à la place des rimes croisées.

La strophe de dix vers

C'est la plus lyrique des strophes françaises. Par son harmonie grave et pénétrante, par son rythme ailé et chantant, elle rivalise avec les plus mélodieuses inspirations du lyrisme antique; l'imagination la plus féconde y peut déployer sa richesse, et les élans de l'enthousiasme poétique sont soutenus de son souffle puissant. Ronsard l'a inventée, Malherbe en a consacré l'emploi; le génie de nos poètes du dix-neuvième siècle lui a donné une magnificence qui efface la beauté des odes les plus vantées dans les siècles précédents. Elle se compose très souvent de vers isomètres; elle admet aussi le croisement de mètres différents. Ceux qu'elle préfère sont, d'abord et surtout, l'octosyllabe, puis le vers de sept syllabes; l'alexandrin et le décasyllabe y paraissent plus rarement et en petit nombre, associés à d'autres vers. Les rythmes trop légers ou trop pesants, trop longs ou trop courts, employés avec continuité, sous forme isométrique, ne conviennent ni au ton élevé, ni à l'allure aisée et majestueuse de cette strophe : l'usage a répudié les essais tentés en ce genre.

Dans la composition de la strophe de dix vers on peut reconnaître l'équivalent d'un quatrain et de deux tercets. Le quatrain est à rimes croisées; les deux premiers vers de chaque tercet ont leur rime particulière, et les troisièmes vers riment l'un avec l'autre. Telle est la forme la plus régulière, celle qui a les préférences des poètes et du public. Les variantes qui la modifient

la gâtent, ou l'affaiblissent, ou l'appesantissent. Rarement elle commence par une rime masculine; il faut éviter d'y multiplier les consonances trop dures et d'y faire prédominer les finales masculines sur les finales féminines, plus douces et plus musicales. On y a noté deux repos, l'un après le quatrième vers, l'autre après le septième, c'est-à-dire après le quatrain et après le premier tercet. Le développement de la strophe exige, en effet, que la voix et l'attention y puissent trouver le temps de respirer; mais à cette condition que la suite des idées, non interrompue, maintienne l'unité de l'ensemble, et que toutes les parties restent liées étroitement par le sens général :

Ainsi, quand tu fonds sur mon âme,
Enthousiasme, aigle vainqueur,
Au bruit de tes ailes de flamme
Je frémis d'une sainte horreur;
Je me débats sous ta puissance,
Je fuis, je crains que ta présence
N'anéantisse un cœur mortel,
Comme un feu que la foudre allume,
Qui ne s'éteint plus et consume
Le bûcher, le temple et l'autel.

(LAMARTINE, *Premières Méditations*, XII.)

On modifie, de plusieurs façons, cette belle et mélodieuse ordonnance, soit par l'emploi plus fréquent des rimes masculines, soit en remplaçant les rimes croisées par des rimes embrassées : ces changements sont rares dans J.-B. Rousseau, Lamartine et V. Hugo. Quelquefois on substitue aux octosyllabes des vers d'une autre mesure, par exemple, des vers de sept syllabes. Toutes ces variantes sont inférieures à la noble simplicité du modèle.

Un autre changement consiste à mêler des alexandrins aux octosyllabes. De là, diverses figures de la strophe, faciles à rencontrer chez les poètes. V. Hugo, dans ses odes politiques, a fait un grand usage d'une disposition savante où six alexandrins et quatre octosyllabes s'entrecroisent avec art. Cette forme est imposante et majestueuse :

Fils du ciel, je fuirai les honneurs de la terre;
Dans mon abaissement je mettrai mon orgueil;

Je suis le roi banni, superbe et solitaire,
Qui veut le trône ou le cercueil.
Je hais le bruit du monde, et je crains sa poussière.
La retraite, paisible et fière,
Réclame un cœur indépendant;
Je ne veux point d'esclave et ne veux point de maître;
Laissez-moi rêver seul au désert de mon être;
— J'y cherche le buisson ardent.
(*Odes*, l. IV, IX, *l'Ame.*)

Au moyen âge, et même encore aux seizième et dix-septième siècles, la strophe de dix vers, comme celle de huit vers, s'employait isolément. Le dizain figurait avec honneur, à côté du huitain, parmi les recueils de petites pièces. La disposition des rimes n'y était pas celle que nous venons d'observer dans les strophes modernes. Le dizain avait ses lois spéciales. Il était formé de deux groupes de cinq vers où l'ordre des rimes, en passant d'un groupe à l'autre, était inverse. Dans la première moitié du dizain, le premier vers rimait avec le troisième; le second rimait avec le quatrième et le cinquième : dans la seconde moitié, le sixième et le septième vers rimaient entre eux et avec le neuvième; le huitième rimait avec le dixième. C'est là un entrecroisement où se reconnaît le génie subtil de nos vieux poètes.

Le dizain peut être écrit en octosyllabes, mais il se compose le plus souvent de décasyllabes. Comme le huitain, il peut commencer indifféremment par un vers masculin ou par un vers féminin. Ce petit poème s'est soutenu jusqu'à la fin du dix-huitième siècle, grâce au madrigal et à l'épigramme qui le prenaient pour interprète. Mais il s'est écarté peu à peu de la précision de ses règles anciennes, et la plupart des rimeurs qui lui sont restés fidèles dans les deux derniers siècles lui ont donné la forme de l'une des strophes lyriques dont nous avons expliqué la composition. Aujourd'hui, il a disparu de notre poésie et ne présente plus qu'un intérêt archéologique.

§ V

Formes d'un emploi rare : les strophes de onze et de douze vers. — Formes exceptionnelles : les strophes de treize, de quatorze et de quinze vers.

La strophe de onze vers, qui n'ajoute qu'une rime à celle de dix vers, a le tort d'être inutile. Par ce vers de surcroît, elle ne produit qu'un effet peu sensible : à quoi bon troubler le juste équilibre d'un rythme bien pondéré, pour n'ajouter à l'expression de la pensée ni force ni beauté? L'ancienne poésie s'en servait dans l'un de ces petits poèmes à forme fixe, très nombreux alors, que nous ferons connaître un peu plus loin; on l'appelait *le chant royal*. Dans la poésie lyrique moderne, la rime complémentaire, ajoutée à la strophe de dix vers, se place ordinairement après le quatrième vers et correspond à l'une des rimes des vers précédents : tout le reste est conforme à l'une des combinaisons qui varient la strophe de dix vers.

La strophe de douze vers, surchargée d'un distique, le plus souvent après le cinquième ou le septième vers, n'est qu'une strophe de dix vers allongée et devenue traînante. V. Hugo, toutefois, a su éviter ce défaut par une disposition très simple. Il triple la rime féminine de chacun des deux tercets qui finissent la strophe de dix vers, ce qui a l'avantage de conserver, sans altération grave, une forme excellente et un rythme parfait :

Que n'ai-je un de ces fronts sublimes,
David ! mon corps, fait pour souffrir,
Du moins sous tes mains magnanimes
Renaîtrait pour ne plus mourir.
Du haut du temple ou du théâtre,
Colosse de bronze ou d'albâtre,
Salué du peuple idolâtre,
Je surgirais sur la cité,
Comme un géant en sentinelle,
Couvrant la ville de mon aile,

Dans quelque attitude éternelle
De génie et de majesté.
(V. Hugo, *Feuilles d'automne*, viii,
A David, statuaire.)

Très belle strophe; mais il y manque l'aisance et la simplicité de la strophe de dix vers. On y sent l'effort d'un talent vigoureux. Aussi le poète s'est-il bien gardé de multiplier ces brillants écarts d'un lyrisme exubérant; c'est à peine si, dans la vaste richesse de ses œuvres, on en rencontre quelques exemples.

Au moyen âge et au seizième siècle, on a composé des strophes de douze, de treize et de quatorze vers : le rythme en est médiocre et l'harmonie insuffisante. La poésie moderne aussi a connu ces fantaisies qui passent toute mesure. Même en laissant à part les innovations des « décadents », on trouve quelques strophes de quinze et de seize vers dans certaines odes dithyrambiques où l'auteur semble se plaire à rassembler toutes les formes possibles de la strophe lyrique. Appliquons à ces exagérations la remarque déjà faite à propos des vers qui dépassent en longueur l'alexandrin : des combinaisons aussi excessives font violence aux habitudes de l'oreille et à la capacité de notre mémoire auditive. Elles sont donc contraires aux lois naturelles de l'harmonie.

CHAPITRE IV

Du choix des vers de différente mesure dans la composition de la strophe. — De l'emploi des strophes de forme diverse dans la composition de l'ode.

Rapports qui existent entre la vitesse particulière à chaque forme de vers et les mouvements intérieurs de la pensée. — Effet produit sur l'esprit par l'accélération ou par le ralentissement du rythme. — Emploi des formes diverses de la strophe; raisons qui peuvent déterminer le choix du poète. — Loi fondamentale de la strophe; l'unité du sens et l'unité rythmique. — Conséquences de ce principe. — L'ode, sa na-

ture, sa raison d'être. — Le caractère musical de l'ode moderne. — L'ode isométrique. — L'ode à mouvements variés. — Corrélation nécessaire entre les changements de la forme du rythme et les variations qui se produisent dans l'inspiration poétique.

Le choix des mètres qui entrent dans la formation des strophes et l'emploi si varié des strophes dont se compose la poésie lyrique sont-ils abandonnés aux caprices du hasard et à la libre fantaisie du poète ? Existe-t-il, au contraire, pour guider ce choix délicat, certaines lois, en partie non formulées, peut-être, mais prescrites par un juste sentiment de l'harmonie et par le souci de l'effet à produire? Et ces lois ne sont-elles pas d'une application d'autant plus difficile que le poète n'en peut comprendre la nécessité, ni en suivre les conseils que grâce à l'inspiration de son propre génie? C'est ce que nous essaierons d'expliquer.

§ Ier

Du choix des différents mètres dans les poèmes à mouvements variés.

Posons d'abord ce principe : le choix des mètres dans les poèmes à mouvements variés ne dépend pas d'un caprice poétique ; il est inspiré et commandé par la pensée même qui domine le poète et par l'effet qu'il veut produire en l'exprimant. Mais comment le poète, en variant le mètre de ses vers, en accélérant le rythme, ou en le ralentissant, peut-il exprimer les nuances de sa pensée et faire entrer dans l'âme du lecteur la force ou la délicatesse des sentiments dont il est lui-même pénétré? Chaque unité métrique, avons-nous dit plus haut, a son mouvement propre ; en d'autres termes, les vers sont animés de vitesses relatives qui varient selon le nombre de leurs syllabes et selon le temps de la prononciation. Chaque vers a donc un caractère qui lui est particulier, et qui se révèle par son allure, c'est-à-dire par le plus ou le moins de vivacité qu'il imprime au débit[1].

1. Voir Becq de Fouquières, ch. XVI, XVII, XVIII. — Nous résumons ici la

Sous l'empire des sentiments qui le maîtrisent, et dont le travail intérieur le possède tout entier, le poète est incité à préférer le rythme qui est d'accord avec la violence de son émotion ou avec la gravité de sa pensée. Entre cette pensée ardente à se produire et le rythme le mieux approprié à la forme, inspirée ou méditée, de l'expression, il y a une instinctive affinité, et comme un attrait réciproque, qui les rapproche. L'effet extérieur du vers, abstraction faite de ce qu'il contient et de ce qu'il exprime, est, par conséquent, proportionné à sa vitesse; il dépend de l'accélération ou de la diminution de cette vitesse. Quand des vers de mesure différente et, par suite, de vitesse inégale, sont réunis dans une combinaison lyrique, si le vers de plus petite vitesse précède le vers de plus grande vitesse, il y aura accélération de mouvement et accroissement d'effet; si c'est le vers de plus grande vitesse qui précède l'autre, le résultat sera contraire; il y aura ralentissement et retard, avec diminution d'effet[1]. Citons, par exemple, quelques fins de strophes ou des vers d'allure un peu lente précèdent des vers plus courts et plus rapides :

Dans un sommeil profond ils ont passé leur vie,
Et la mort finit leur réveil.
(J.-B. Rousseau, liv. I, *Ode XII.*)

— Mais le Seigneur se lève; il parle, et sa menace
Convertit votre audace
En un morne sommeil.
(Id., *Ode XVI.*)

— Prends ton vol, ô mon âme, et dépouille tes chaînes;
Déposer le fardeau des misères humaines,
Est-ce donc là mourir?
L'espace devant moi s'agrandit, et la terre
Sous mes pieds semble fuir.
(Lamartine, *Premières Méditations*, xxxiii.)

substance des observations contenues dans ces chapitres en les dégageant des abstractions qui parfois obscurcissent, pour beaucoup de lecteurs, les parties excellentes de ce remarquable ouvrage. Autant que possible, nous éclaircissons ces abstractions par des exemples précis et positifs.

1. Dans les combinaisons des vers entre eux, parmi les vers les plus ordinairement usités, le vers de cinq syllabes et celui de huit syllabes sont ceux qui produisent les plus grandes accélérations... Les vitesses des vers de douze, de six, de sept, de huit et de cinq syllabes sont entre elles dans les mêmes rapports que les nombres 36, 40, 42, 48 et 60. — Becq de Fouquières, p. 322, 334.

On observera un effet tout différent dans cette strophe où des vers de plus grande vitesse précèdent des vers de vitesse moindre :

Ce sera celui dont la bouche
Rend hommage à la vérité;
Qui sous un air d'humanité
Ne cache point un cœur farouche;
Et qui par des discours faux et calomnieux
Jamais à la vertu n'a fait baisser les yeux.
(J.-B. Rousseau, *Odes*, liv. I, I.)

Une combinaison fort usitée est celle qui réunit par couples des alexandrins et des octosyllabes : elle donne lieu, d'une part, à la plus grande accélération par l'octosyllabe, et au plus grand retard par l'alexandrin. C'est la disposition métrique des ïambes et la raison de leur puissant effet. Nulle autre système rythmique ne se prête aussi bien à traduire les agitations passionnées et les fureurs tragiques de l'âme :

Contre les noirs Pythons et les hydres fangeuses,
Le feu, le fer arment mes mains;
Extirper sans pitié ces bêtes vénéneuses,
C'est donner la vie aux humains...
Car l'honnête homme enfin, victime de l'outrage,
Dans les cachots, près du cercueil,
Relève plus altiers son front et son langage,
Brillants d'un généreux orgueil.
(André Chénier, *Iambes.*)

Examinons les conséquences du principe que nous venons d'établir. Quand on dit que la vitesse d'un vers, ou celle d'une suite de vers, augmente, cela équivaut à dire que dans un même temps on assemble, on accumule un plus grand nombre d'idées, de sentiments, d'images, et que cette représentation agrandie d'objets réels ou de conceptions idéales s'offre à l'esprit du lecteur : toute accélération de vitesse dans le rythme correspond donc à une manifestation plus rapide de pensées et de sentiments, et toute diminution de vitesse correspond à une manifestation ralentie et diminuée.

Autre face de la question, autre conséquence du même principe. Dans une manifestation plus rapide des

idées, résultant d'une plus grande vitesse du rythme, le temps pendant lequel nous pouvons considérer chaque idée est devenu proportionnellement plus court, tandis qu'au contraire une diminution de vitesse dans la manifestation des idées amène un accroissement proportionnel du temps dans lequel nous pouvons considérer chaque idée partielle. Voici deux alexandrins d'une ode de Rousseau, qui succèdent à quatre octosyllabes : c'est le passage d'un rythme accéléré à un rythme plus lent. Eh bien ! n'est-il pas évident que dans les deux derniers vers la pensée s'arrête et se repose sur un seul et même objet ?

Seigneur, dans ta gloire adorable
Quel mortel est digne d'entrer?
Qui pourra, grand Dieu, pénétrer
Ce sanctuaire impénétrable
Où tes saints inclinés, d'un œil respectueux,
Contemplent de ton front l'éclat majestueux?
(*Odes*, liv. I, I.)

Un même effet, quoique moins frappant, résulte de cette fin de strophe de Lamartine :

Tu vois les nations s'éclipser tour à tour
Comme les astres dans l'espace:
De mains en mains le sceptre passe :
Chaque peuple a son siècle, et chaque homme a son jour.
(*Premières Méditations*, XIII.)

Il résulte de là qu'un changement de rythme, surtout s'il est imprévu et bien marqué, pourra servir à exprimer plus vivement, sous toutes ses formes, l'idée de l'incessante révolution des choses humaines : il peindra, par la musique du vers, la transition d'un état de grandeur à un état d'abaissement, le passage de la douleur à la joie, de la crainte à l'espérance, et inversement. L'accélération du rythme appellera notre pensée sur les images et les souvenirs qui nous représentent tout déclin, toute ruine, tout bouleversement, toute mort soudaine, en un mot, les grands coups inattendus frappés par la Fortune[1].

1. Becq de Fouquières, p. 339, 340.

Dans l'ode de V. Hugo sur les trois journées de juillet 1830, les strophes en vers de huit syllabes, succédant brusquement à une suite d'alexandrins, décrivent l'acharnement de la bataille et l'impuissance de la force militaire, étreinte par la masse du peuple soulevé :

Trois jours, trois nuits dans la fournaise,
Tout ce peuple en feu bouillonna...
En vain des légions nouvelles
Vinrent s'abattre, à grand bruit d'ailes,
Dans le formidable foyer
Chevaux, fantassins et cohortes
Fondaient comme des branches mortes
Qui se tordent dans le brasier.
(*Chants du Crépuscule*, I.)

Le ralentissement du rythme, au contraire, appelle et arrête notre attention sur un moment précis du temps, sur un point déterminé de l'espace, sur un seul fait, ou sur un seul personnage. Dans la première des *Orientales*, *le Feu du ciel*, le poète veut peindre la sécurité profonde des cités condamnées, sur lesquelles plane la nuée vengeresse : tout dort, et l'image des villes endormies se présente et se développe en calmes alexandrins, dont le rythme semble dormir aussi :

On voyait dans les cieux avec leurs larges ombres,
Monter comme des caps ces édifices sombres,
Immense entassement de ténèbres voilé!
Le ciel à l'horizon scintillait étoilé...
De grands angles de murs, par la lune blanchis,
Coupaient l'ombre ou tremblaient dans une eau réfléchis...

Puis, lorsque la nuée éclate et crève, le rythme précipité, haletant, des vers de cinq syllabes nous donne l'impression du fléau déchaîné et de la catastrophe foudroyante :

... Sous chaque étincelle,
Grossit et ruisselle
Le feu souverain.
Vermeil et limpide,
Il court, plus rapide
Qu'un cheval sans frein...

Ces indications suffisent pour nous montrer comment

la versification, au moyen de simples combinaisons sonores et par des nuances assez souvent imperceptibles, aide le poète à traduire les multiples sensations de l'âme, ses états si variés, les impressions changeantes dont l'affectent le mouvement de la vie humaine et le spectacle de l'univers.

§ II

Du choix des strophes dans la composition de l'ode. — Règles générales de l'emploi des strophes. — L'ode et ses formes diverses.

De même qu'une strophe peut être formée d'une réunion de vers d'inégale mesure, l'ode aussi peut se composer de strophes dont la forme est différente; et le choix des formes diverses de la strophe n'est pas plus affaire de caprice que le choix des vers de longueur inégale. La strophe, partie intégrante d'un tout qui est l'ode, a pour caractère principal d'être assujettie, dans sa composition, à une double unité, l'unité logique et l'unité rythmique, en d'autres termes, au complet accord du sens avec le rythme. Une strophe est une période mélodique régulière, déterminée dans toutes ses parties par les points de coïncidence du sens et du rythme; elle aboutit à la rencontre finale d'un sens complet et d'un système de rimes complet aussi; les légers repos, indiqués par le sens dans le cours de la strophe, doivent concorder avec les pauses que la cadence générale du rythme a marquées. En conséquence de cette définition, une strophe ne peut ni enjamber, ni déborder, en se prolongeant, sur la strophe suivante. Cet enjambement aurait pour effet immédiat d'altérer les rapports des vers entre eux et avec l'unité de la strophe[1]. Les exceptions qu'on peut citer sont très rares et ne peuvent être tolérées que sous une double condition : il faut que l'effet qui résulte de cette irrégularité ait lui-même un mérite qui fasse exception, et surtout que l'accent rythmique, placé sur la dernière syllabe to-

1. Becq de Fouquières, p. 360, 362.

nique de la strophe, conserve toute sa puissance. L'exemple suivant, tiré d'André Chénier, satisfait à ces deux exigences :

XIe STROPHE

... Déraciné dans ses entrailles,
L'enfer de la Bastille à tous les vents jeté
Vole, débris infâme, et cendre inanimée;
Et de ces grands tombeaux la belle Liberté.
Altière, étincelante, ar*mée*,

XIIe STROPHE

Sort. Comme un triple foudre éclate au haut des cieux,
Trois couleurs dans sa main agile
Flottent en long drapeau.....
(*Le Jeu de paume.*)

De ce caractère d'unité, si essentiel à la strophe, et de la nécessité de n'y porter aucune atteinte, dérivent certaines prescriptions qu'il suffira d'énumérer. On ne doit pas, dans une même strophe, employer plus de deux sortes de vers différents : une trop grande diversité de rythmes, en des limites si étroites, ne produirait qu'une harmonie confuse et nuirait à l'unité d'impression. On recommande de terminer les strophes par une rime masculine, qui fait mieux ressortir, par un son plein, la coïncidence finale du sens complet et du rythme complet[1]. Deux rimes de même nature ne doivent pas se trouver, l'une à la fin d'une strophe, l'autre au commencement de la strophe suivante : par conséquent, une rime masculine, qui finit une strophe, impose l'emploi d'une rime féminine au commencement de la strophe suivante, et inversement. Cette règle intéresse l'unité de l'ode elle-même. Une ode, étant composée de périodes mélodiques égales, forme un tout dont les parties sont liées entre elles par les ressemblances du rythme et par celles du sens; aucune d'elles n'est donc absolument indépendante des autres : la loi générale de l'alternance des rimes, observée du commencement à la fin de l'ode, est une

1. Dans la poésie légère et familière, une rime féminine est admise à la fin d'une stance ou d'une strophe.

marque visible de ce caractère d'unité qui ressort de l'harmonieuse composition de l'ensemble[1]. Par une raison semblable, quand il y a des alexandrins dans une strophe, ils doivent être tous soit du mode classique, soit du mode romantique; car d'un mode à l'autre, le rythme change.

A ces règles anciennes, la théorie moderne ajoute une prescription qui les surpasse en exigence, et qui serait certainement la plus efficace pour assurer et constituer d'une façon indissoluble l'unité d'une période mélodique, si l'on pouvait toujours l'appliquer dans sa rigueur, sans trop gêner le libre essor de l'inspiration poétique. Dans l'intérieur d'une strophe, aucun arrêt du sens, ne fût-il qu'apparent, ne doit se rencontrer avec un entrelacement de rimes qui semble complet. Il faut que la strophe se déroule, une et indivisible : si, dans son cours, le système des rimes paraît, à un moment, complet, le sens qui continue doit nous entraîner forcément au delà; si, au contraire, c'est le sens qui, à un moment, paraît complet, notre oreille, dans l'attente d'une rime nouvelle, doit nous avertir que ce n'est pas là le repos définitif. « Ainsi constituée, la strophe française est un diamant qui résiste aux morsures de l'acier. » Banville pense de même et s'exprime avec une égale précision : « Pour qu'une strophe existe, il faut qu'elle soit faite, c'est-à-dire qu'on ne puisse pas en séparer les parties sans la briser, sans la détruire complètement, si une strophe est combinée de telle façon qu'en la coupant en deux on obtienne deux strophes, dont chacune sera individuellement une strophe complète, elle n'existe pas en tant que strophe[2]. » Ce qui précède a montré suffisamment à quelles conditions une strophe peut être faite et exister.

L'ode est un groupe de strophes, nées de la puissance créatrice d'une idée et d'une émotion. Chaque strophe, à son tour, reflète un aspect partiel de la pensée maîtresse et, toutes ensemble, elles traduisent les nuances

1. Les couplets chantés font exception à la règle. Comme ils se chantent sur une même mélodie, ils doivent avoir tous, aux mêmes vers, des rimes de même nature, et l'on admet dans ce cas, que le poète s'écarte du précepte général.

2. Becq de Fouquières, p. 363. — Banville, p. 160.

diverses des impressions qui se succèdent dans l'âme du poète. On comprend qu'il soit impossible d'assigner au nombre des strophes une limite précise et fixe : la longueur de l'ode est proportionnée à l'ampleur du sujet et à la fertilité de l'imagination qui en développe les richesses. On comprend aussi que le ton de l'ode puisse varier comme les sentiments et les événements qui l'inspirent : elle peut être héroïque, religieuse, philosophique même, comme dans certaines *Méditations* de Lamartine ; elle procède aussi bien de la colère vengeresse que de l'admiration et de l'enthousiasme; elle s'exalte aux joies magnanimes du patriotisme heureux, au spectacle des grandes infortunes et à la plainte des cœurs que la vie a blessés; mais au fond de ses inspirations les plus dissemblables en apparence il faut qu'on sente et qu'on retrouve l'étincelle sacrée, le foyer de lumière et de chaleur, l'âme enflammée de la poésie éloquente, l'émotion. L'unique raison d'être, pour l'ode, c'est de donner une voix aux secrets mouvements, aux vibrations les plus intimes de la fibre humaine, fortement émue. Toute pièce lyrique, trop frivole pour connaître et faire entendre l'accent sincère d'un sentiment vrai et profond, n'est pas une ode, lors même qu'elle usurpe ce nom; ce n'est qu'une romance ou une chanson.

Bien que l'ode ne soit plus un chant, sinon par exception, et qu'elle déroge par là à ses origines et à son nom, le caractère musical, inhérent à sa nature, subsiste; il est affaibli et amorti, mais toujours sensible. Il y a dans l'ode moderne une musique latente qui résulte de deux causes agissant de concert. L'une est cette vibration profonde, ce chant intérieur de l'âme, exaltée, pénétrée de poésie ; l'autre, plus extérieure, est la sonorité accentuée des vers et le rythme entraînant des strophes. Qui de nous, en se rappelant les belles odes de Lamartine et de Victor Hugo, ne les entend pour ainsi dire chanter dans sa mémoire?

Quand le poète est sous l'empire d'une idée ou d'un sentiment, de nature simple, qui ne demande qu'à se précipiter avec véhémence, comme un torrent, l'ode, par l'impétueuse simplicité de son allure, reproduit ce mouvement spontané. Les strophes sont alors isomé-

triques, et le plus souvent en vers de sept ou de huit syllabes; poussées d'un souffle irrésistible, elles se pressent, elles enchérissent l'une sur l'autre par l'abondance des traits hardis, des expressions originales et fortes, par l'imprévu des contrastes et l'éclat des images; l'esprit subjugué, ébloui, est emporté à leur suite, sans repos ni trève, et d'un seul élan. Parmi les pièces composées sur ce modèle, et ce ne sont pas les moindres de notre répertoire lyrique, nous citerons, dans les *Méditations* de Lamartine, l'*Enthousiasme, le Génie, le Passé, Bonaparte*, etc., et dans le riche domaine poétique de Victor Hugo, l'*Ode à Lamartine*, l'*Ode à David le statuaire*, l'*Ode à Chateaubriand*, etc.

Mais il y a d'autres sujets plus compliqués, sujets historiques, chargés d'événements, remplis de contrastes, où se rencontrent, comme dit Bossuet, dans l'espace de quelques années, toutes les extrémités des choses humaines : ces vastes matières ne peuvent aisément s'enfermer dans les limites d'un plan aussi simple, ni se prêter à une aussi étroite unité. En s'inspirant de ces éclatantes disparates que la fortune met dans la destinée des puissants personnages et dans les crises de la vie des peuples, l'ode doit nous en étaler le spectacle; il faut que l'accent de ses vers, le mouvement et la sonorité de ses rythmes, pour peindre fidèlement les impressions contraires qui naissent de ces soudains changements, changent aussi et soient à l'unisson de nos émotions. De là, ces odes magistrales, aux proportions imposantes, dont la tonalité varie sans cesse, dont les divisions savantes semblent rivaliser de surprises et d'imprévu avec les tragédies de l'histoire et en reproduire les péripéties par la disposition dramatique de leurs développements.

V. Hugo a excellé dans ce genre composite, peu connu ou peu apprécié avant lui : inspiré et soutenu par la grandeur exceptionnelle des événements contemporains, il y a révélé, dès ses débuts, l'originalité de son génie. Voilà le véritable poème lyrique à mouvements variés. C'est là surtout que la versification peut accroître la force expressive de la poésie; elle peut en doubler les ressources par l'emploi combiné des différents mètres dans la strophe et des formes diverses de la strophe

dans l'ode. Elle lui permet ainsi de faire sentir et de rendre visibles les moindres nuances de la pensée et les plus secrètes délicatesses du sentiment. Pourquoi, par exemple, l'ode *sur les Funérailles de Louis XVIII* est-elle composée de deux genres de strophes différents qui se succèdent et alternent régulièrement? Toutes les strophes sont de dix vers; mais les unes, d'une allure plus majestueuse, comptent six alexandrins croisés de quatre octosyllabes; les autres, d'un rythme plus accéléré, sont isométriques et formés uniquement d'octosyllabes. Quelle est la raison de cette dualité des strophes et de leur constante alternance? C'est que le poète obéit à la toute-puissance d'une double pensée maîtresse. Il est frappé, obsédé de l'étonnant contraste que lui présentent ces deux destinées, les plus hautes de ce temps, les plus en évidence dans un monde bouleversé, qui viennent l'une et l'autre, et presque ensemble, aboutir à la tombe et se rencontrer une dernière fois dans la mort : un roi longtemps proscrit, qui meurt sur le trône et dans tout l'éclat de la pompe royale; un conquérant, naguère dominateur de l'Europe, qui s'éteint sur un rocher perdu au milieu de l'Océan. Le retour alternatif et le rapprochement des strophes, à la fois semblables et différentes, rappellent à notre imagination les ressemblances et les profondes différences de ces deux destinées; le rythme grave d'une moitié de l'ode correspond à l'idée de majesté que représente la puissance rétablie; l'allure plus rapide des autres strophes nous reporte au souvenir, toujours présent, de l'effondrement de la puissance écroulée.

Il serait facile de multiplier et de développer ces observations. Les odes de Victor Hugo, si riches en qualités rythmiques, pourraient être utilement considérées à ce point de vue. Cette étude montrerait, par des exemples nombreux et décisifs, que le choix intelligent, approprié, des différents mètres et des formes diverses de la strophe, et les combinaisons, à la fois savantes et inspirées, qui en résultent, sont bien pour quelque chose dans l'effet de séduction, dans la magie de l'enchantement qu'exerce sur nos sens et sur notre esprit la poésie lyrique.

CHAPITRE V

Les poèmes à forme fixe et traditionnelle.

Définition du poème à forme fixe et traditionnelle. — Caractères particuliers de ce genre de poèmes. — Règles qui en déterminent la forme et en fixent la composition. — Les plus anciens poèmes, originaires du moyen âge : le rondel, le rondeau simple et le rondeau double, le triolet, le lai, le virelai, la ballade, le chant royal. — Poèmes importés d'Italie en France au seizième siècle : le sonnet, la villanelle, la glose. — Curiosités poétiques et rythmiques, inventées ou renouvelées au dix-neuvième siècle : la sextine, le pantoum malais et le pantoum français.

Parmi les poèmes à forme fixe nous avons rangé ceux qui sont en rimes suivies, c'est-à-dire dont les rimes, tour à tour masculines et féminines, se suivent en couples réguliers, selon la loi générale de l'alternance[1]. On y pourrait mettre aussi les poèmes lyriques composés de strophes uniformes et de vers isomètres, puisque le mouvement du rythme n'y change pas : le poète, il est vrai, reste libre de déroger à cette régularité et d'y introduire, quand il lui plaît, des combinaisons à mouvements variés. En dehors de ces compositions poétiques bien connues, sur lesquelles il est inutile d'insister, il en est d'autres qui forment une classe à part : ce sont de petits poèmes en rimes croisées, qu'on peut considérer comme une dépendance ou un prolongement affaibli de la poésie lyrique ; un très ancien usage en a fixé la forme et sanctionné les lois. Ils sont venus jusqu'à nous, pour la plupart, du fond du moyen âge, marqués du sceau de la tradition. C'est pourquoi ils portent ce nom de poèmes à forme fixe et traditionnelle.

Beaucoup, sinon tous, sont oubliés aujourd'hui, et s'il faut le dire, dépréciés. De l'histoire fort longue de

1. Voir troisième partie, chap. III, p. 213, 214.

leur célébrité passée on n'a guère retenu que les mentions très sèches, peu exactes et insuffisantes, que leur a octroyées Boileau. Et cependant, ils ont rempli des siècles entiers du bruit de leurs rimes! Les arts poétiques d'Eustache Deschamps, de Jean de Croy, du curé Fabri, au quatorzième et quinzième siècles, celui de Thomas Sibilet, en 1548, en rédigent les formules avec cette gravité attentive et scrupuleuse qui atteste l'importance de la matière. Le siècle de la Pléiade les a enrichis d'inventions nouvelles empruntées à l'Italie; le siècle suivant, au temps de Voiture et de Benserade, leur a fait les honneurs des salons et des ruelles. Notre siècle avait, certes, d'autres inspirations au cœur; son ardeur d'innovation s'élevait à des sphères plus hautes et s'ouvrait des horizons plus vastes. Aussi a-t-il dédaigné cette littérature demi-gothique, demi-exotique et toujours quintessenciée. Il s'est trouvé, néanmoins, parmi nos poètes, quelques amateurs d'archaïsme, qui se sont épris d'une belle passion pour ces formes surannées, essayant de leur rendre les grâces que la vétusté avait flétries. Bien plus, on s'est enhardi, par une émulation rétrospective, jusqu'à en créer de nouvelles, dans le même goût, ou plus compliquées encore. Toutes ces tentatives de rajeunissement et de réhabilitation n'ont obtenu, dans un public restreint, qu'un succès d'estime et de curiosité, sans réussir à vaincre ou même à atteindre l'indifférence générale. Elles suffisent cependant pour nous donner une raison d'écrire ce chapitre d'archéologie littéraire.

§ Ier

Les plus anciens poèmes à forme fixe et traditionnelle. — Le rondel. — Le rondeau simple et le rondeau double. — Le triolet.

Le rondel

Existe-t-il une différence entre le rondel et le rondeau? que signifie l'emploi de cette double dénomination? De ces deux mots, rondel est le plus ancien : il

est d'un temps où les désinences *el, eal,* formées des désinences latines *ellum*, *allum*, ne s'étaient pas encore changées en *au*, *eau*. A cette différence grammaticale correspond une différence métrique. La forme du rondel et celle de rondeau ne sont pas absolument les mêmes. Le rondel a précédé le rondeau. Sa belle époque est aux quatorzième et quinzième siècles. Le rondeau est un rondel modifié par le temps; la forme nouvelle s'est peu à peu substituée à l'ancienne et l'a remplacée définitivement dans la seconde moitié du quinzième siècle. Ce changement était accompli dans les œuvres poétiques d'Octavien de Saint-Gelais[1] et de Clément Marot, bien que la forme primitive du rondel n'eût pas encore entièrement disparu et que la distinction des deux noms ne fût pas toujours observée.

A l'origine, le rondel était une chanson en deux couplets, sur deux rimes, l'une masculine, l'autre féminine. Ce qui le prouve bien, c'est que dans le recueil de Charles d'Orléans[2], où il faut chercher les modèles de ce petit poème, il est mêlé à des chansons qui ont à peu près la même brièveté, avec une semblable disposition des rimes. Le rondel se compose de trois quatrains, sur deux rimes : le dernier quatrain compte cinq vers, parce qu'on y répète, à la fin, le premier vers de la pièce. Le rondel peut commencer par un vers masculin ou par un vers féminin. S'il commence par un vers masculin, il est ainsi construit : le premier quatrain est en rimes embrassées; c'est-à-dire que les deux rimes féminines qui se suivent sont enveloppées par les deux rimes masculines. Le second quatrain est en rimes croisées, avec cette particularité que les deux derniers vers de ce quatrain ne sont autres que les deux premiers vers du quatrain précédent, répétés en guise de refrain. Il y a, comme on le voit, deux refrains dans le rondel : le premier est celui du second quatrain ; l'autre refrain est, comme déjà il a été dit, à la fin du troisième quatrain, où la pièce se termine par le vers qui l'a commencée. Le troisième quatrain est à rimes embrassées, ainsi que le premier.

1. Octavien de Saint-Gelais vécut de 1466 à 1502. — Mellin de Saint-Gelais était son fils ou son neveu.
2. Charles d'Orléans vécut de 1391 à 1465.

RONDEL

Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye,
Et s'est vestu de broderye,
De soleil raiant, cler et beau.

Il n'y a beste ne oiseau
Qu'en son jargon ne chante ou crye :
Le temps a laissié son manteau
De vent, de froidure et de pluye.

Rivière, fontaine et ruisseau
Portent en livrée jolye
Gouttes d'argent d'orfavrerie;
Chascun s'abille de nouveau.
Le temps a laissié son manteau.
(Charles D'ORLÉANS.)

Si le rondel commence par un vers féminin, la contexture de la pièce reste la même : les rimes sont pareillement disposées, mais dans un ordre inverse. Les rimes féminines prennent la place que les rimes masculines occupent dans l'exemple cité, et réciproquement.

Dans le rondel, comme dans le rondeau, et, en général, dans toutes ces petites pièces à refrain, l'essentiel est de ramener ce refrain de telle sorte que son retour soit aisé et naturel. Boileau a dit :

Le rondeau, né gaulois, a la naïveté.
(*Art poét.*, ch. II, vers 140.)

C'est le rondel surtout qui est naïf, parce qu'il est plus gaulois, moins moderne. « Ces petits poèmes, dit fort bien Banville, ont la grâce naïve et comme inconsciente des créations qu'ont faites ces époques primitives[1]. Plus voisin des grands siècles, le rondeau, tout en gardant un parfum de terroir, est déjà plus raffiné.

LE RONDEAU SIMPLE ET LE RONDEAU REDOUBLÉ

Nous avons dit que le rondel a toute sa fleur de beauté dans Charles d'Orléans : le maître par excellence

1. Banville, *Petit traité de poésie française*, p. 185, 186.

du rondeau, c'est Voiture. Le rondeau peut être écrit en vers de dix ou de huit syllabes; il peut commencer par un vers masculin ou par un vers féminin; il se développe sur deux rimes; il contient treize vers et se compose de trois strophes dont la première et la troisième ont chacune cinq vers et dont la seconde n'a que trois vers. Un refrain s'ajoute à la seconde et à la troisième strophes : ce refrain, emprunté au commencement de la pièce, n'est pas un vers et ne rime avec rien; il n'est que d'un mot ou de quelques mots; qu'il se termine par un son masculin ou féminin, peu importe, on n'a pas à s'en préoccuper[1]. Il n'en joue pas moins dans la pièce le rôle principal; c'est lui qui décide du succès. Là est le point délicat, l'effet qu'il ne faut pas manquer.

Quand le rondeau commence par un vers masculin, la première strophe se compose de trois vers masculins qui enveloppent deux vers féminins; la seconde strophe contient deux vers masculins et un vers féminin, et dans la troisième strophe les rimes sont disposées comme dans la première. — On en pourra juger par ce rondeau de Voiture :

A MGR LE MARÉCHAL DE BASSOMPIERRE

Un petit mot, qu'on m'a porté
De vostre part, m'a conforté,
Et m'a fait reprendre la lime
Pour faire encore quelque rime
En estant par vous exhorté.
Je ne compreus vostre bonté,
Et crois avec difficulté
Qu'un si grand esprit en estime
Un petit.

Je vous le dis sans vanité,
Le mien est bien fort limité;
Mais le cœur est net et sans crime,
Et possible assez magnanime :
Aymez moi donc par charité
Un petit[2].

1. Banville, p. 204, 205, 206.
2. De Gramont, p. 278.

Si la pièce commence par un vers féminin, la disposition des rimes est pareille dans un ordre inverse : les rimes féminines occupent alors, dans le rondeau, la place qui est assignée dans celui-ci aux rimes masculines et réciproquement.

Le rondeau prend deux formes : il est simple ou redoublé. La seconde forme, très inférieure à la première, se présente rarement. Le rondeau redoublé n'est pas, comme on pourrait le croire, le doublement du rondeau simple ; la différence entre eux est bien moins dans le nombre des vers que dans la contexture des deux pièces. Le rondeau redoublé se développe aussi sur deux rimes, ce qui est un surcroît de difficulté, vu sa longueur ; mais la disposition des rimes y est tout autre. Il compte vingt-quatre vers, qui se divisent en six quatrains à rimes croisées, commençant alternativement par un vers masculin et par un vers féminin. Les quatre vers du premier quatrain reparaissent tour à tour dans les quatre strophes suivantes : le premier vers pour terminer la seconde strophe, le second vers à la fin de la troisième strophe, le troisième vers comme dernier vers de la quatrième strophe, le quatrième vers pour finir la cinquième strophe. Quant à la sixième strophe, on y ajoute, sous forme de refrain, les premiers mots du rondeau, sans que ce refrain rime avec les vers de la strophe.

Le triolet

Voici l'un de ces rares petits poèmes du moyen âge qui ont réussi à se perpétuer jusqu'à nos jours. Il doit cette bonne fortune à sa brièveté, à son allure vive et légère, à cette pointe de malice qui semble s'amortir sous une apparence de bonhomie et de nonchalance, et qui atteint d'autant mieux le but qu'elle n'a pas l'air d'y toucher. C'est un genre essentiellement français. Le nom n'est pas très ancien. Saint-Amand, dans sa Préface des *Nobles Triolets*, dit qu'il vient de la triple répétition du premier vers de la pièce : cette conjecture est plausible[1]. A l'origine, le triolet paraît s'être con-

1. De Graumont, p. 300. — Saint-Amand, né en 1591, mourut en 1660. Il était

fondu avec le rondel et la chanson; le refrain leur était commun, ainsi que la gaieté. Il se peut même qu'il ait été la plus ancienne forme du rondel. Voici une petite pièce d'Eustache Deschamps, intitulée rondel, et qui est, en effet, un triolet :

Est-ce donc vostre intencion
De voloir retrancher mes gaiges,
Vingt livres de ma pension?
Est-ce donc vostre intencion?
Laissiez passer l'Ascension.
Que honni soit vostre visaige!
Est-ce donc vostre intencion
De voloir retrancher mes gaiges?

Plus court que le rondeau, le triolet est une épigramme à qui la poésie donne des ailes. Il se compose de huit vers sur deux rimes; encore ces huit vers se réduisent-ils à cinq, car le premier vers revient deux fois, comme refrain, et le second revient une fois. Supposons qu'il commence par un vers masculin, ce qui est sa forme la plus habituelle : le premier vers, le troisième et le cinquième prennent la rime masculine; la rime féminine est au second vers et au sixième; le quatrième vers est la reproduction du premier; le septième et le huitième reproduisent les deux premiers vers. Le triolet, avons-nous dit, n'est pas mort; il a franchi, d'un pas léger, et sans y rien laisser de sa gentillesse, les révolutions du goût et du langage. Pour le prouver, nous en citerons un, qui est notre contemporain :

Fraîche sous son petit bonnet,
Belle à ravir, et point coquette,
Ma cousine se démenait
Fraîche sous son petit bonnet.
Elle sautait, allait, venait
Comme un volant sur la raquette :
Fraîche sous son petit bonnet,
Belle à ravir et point coquette.
(Alphonse DAUDET[1].)

de l'Académie française; ce qui ne l'a pas préservé de cette irrespectueuse épitaphe :

Saint-Amand n'eut du ciel que sa veine en partage :
L'habit qu'il eut sur lui fut son seul héritage.
(BOILEAU, *Satire Ire* (1660).

1. Banville, p. 211.

§ II

Autres poèmes du moyen âge à forme fixe. — Le lai, le virelai, la ballade et le chant royal.

Le lai paraît venir en ligne directe de ces poésies celtiques et bretonnes qui, sous ce nom de *lai*, et sous la forme de récits romanesques, ont été si longtemps populaires dans le pays de Galles et dans notre Armorique. Ce nom même atteste une très lointaine origine. Suivant les uns, c'est le mot celtique *laoidh;* selon d'autres, c'est le mot saxon *lag*. Il y a grande apparence que ces lais primitifs ont été la plus ancienne expression poétique des légendes d'où sont sortis, au douzième siècle, les romans du roi Artus et des chevaliers de la Table Ronde. On les chantait en s'accompagnant de la harpe, et si nous en pouvons juger par ceux que Marie de France a rimés en français, lorsqu'elle vivait à la cour du roi d'Angleterre Henri II, de 1154 à 1189, ils avaient la douceur mélancolique, la tendresse plaintive qui est le trait caractéristique de tous les poèmes du cycle breton :

La reine chante doucement,
La voix accorde à l'instrument;
Les mains sont belles, li lais bons,
Douce la voix et bas li tons.

Dans le *Lai d'Equitan*, Marie de France fait allusion à la longue célébrité de ces antiques poésies, propagées en tous lieux par les harpeurs armoricains et gallois, et que nous pouvons considérer comme les cantilènes primordiales de l'épopée d'Artus [1].

Les lais imités de cette antique poésie, par les trouvères français du douzième siècle, sont en vers de huit syllabes et à rimes plates, comme les poèmes du cycle breton, composés par Chrestien de Troyes, vers la fin du siècle, et puisés aux mêmes sources [2]. Nous citerons

1. Sur la forme des lais d'origine celtique, et sur les origines du cycle breton, voir notre *Histoire de la littérature française au moyen âge*, t. Ier, p. 307-317, deuxième édition. — Eugène Belin.
2. Francisque Michel, *Lais des douzième et treizième siècles* (1836).

en preuve quelques vers empruntés au *Lai du chèvrefeuille*, le plus célèbre de tous ceux que nous devons à Marie de France. Ce lai contient 118 vers; c'est un épisode de la légende de *Tristan et Yseult*[1]. Chassé du pays de Cornouailles par le roi Marck, son oncle, et forcé de s'éloigner d'Yseult, Tristan imagine un moyen de correspondre avec elle. Il coupe un bâton, y enferme une lettre, et le place dans le sentier d'un bois où Yseult avait l'habitude de se promener avec sa servante Brégien. Il disait dans cette lettre qu'il ne pouvait vivre sans Yseult; il se comparait au chèvrefeuille qui, une fois attaché à l'écorce du coudrier, se prend et s'entrelace si bien qu'on ne peut plus les séparer; si l'on veut les « désevrer », ils meurent tous deux :

« Bèle amie, si est de nus[2];
Ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus. »
(Vers 77, 78.)

Yseult aperçoit le bâton et la lettre, appelle Brégien, et tout à coup se trouve en face de Tristan :

La reïne[3] vint chevalchant;
Elle esgarda un poi avant[4],
Le baston vit, bien l'aperceut,
Toutes les lettres i conut.
Les chevaliers qui la menoent[5],
Et qui ensemble od li erroent[6],
Cumandat tost à arrester :
Descendre vuelt e reposer.
Cil[7] unt fait sun comandement.
Ele s'en vèt luinz de sa gent,...
Del chemin un poi s'esluigna,
Dedenz le bois celui trova
Que plus amot que rien vivant[8];
Entre els meinent joie mult grant.

1. *Histoire de la littérature française au moyen âge*, t. Ier, p. 312-314. — Choix de *Textes de l'ancien français*, p. 43-51. — Eugène Belin. — Voir aussi Constans, p. 134.
2. « Il en est ainsi de nous. » — *Jeo*, je, moi (du latin *ego*).
3. *La reïne*, la reine, Yseult, reine du pays de Cornouailles.
4. « Un peu devant elle. »
5. « Qui lui servaient d'escorte. »
6. « Qui voyageaient, qui se promenaient avec elle. » — *Cumandat*, etc. Ce verbe régit le substantif *chevaliers* : « elle commanda aux chevaliers, etc. »
7. « Ceux-ci », les chevaliers.
8. « Que chose vivante. » — *Rien* vient du latin *rem*, chose.

A lí parlat tut a leisir,
E elle li dit sun pleisir,...
Mès quant ceo vint al desevrer[1],
Dunc comencièrent a plurer...

Voilà le lai primitif, le lai breton et gallois, traduit ou imité en français du douzième siècle.

En passant de Bretagne en France, en se naturalisant dans une langue nouvelle et sous des cieux étrangers, ce lai des antiques légendes n'a pas tardé à changer de caractère et d'inspiration : il a pris la légèreté de la chanson et la souplesse ingénieuse du rondeau. Sa forme rythmique, qui était des plus simples, s'est aussi modifiée ; elle est devenue, à son tour, savante et compliquée, selon la goût français de ces temps-là. Les lais du quatorzième et du quinzième siècle, ceux de Colin Muset, d'Eustache Deschamps, de Froissart, de Guillaume de Machault et d'Alain Chartier, sont divisés en couplets dont chacun roule sur deux rimes; vers et couplets peuvent être de mesure inégale. Les vers de sept, de cinq et de trois syllabes y dominent. La composition du lai, transformé en poème français, admettait donc plus de liberté que celle des autres petits poèmes à forme fixe ; et ce qui achève de le prouver, c'est que les Arts poétiques du moyen âge, législateurs très imparfaits de notre ancienne poésie, ne sont pas toujours d'accord pour en établir les lois. Il demeurait constant, toutefois, que la dernière strophe devait ressembler à la première. Le *Lai de plaisance*, par Alain Chartier[2], est l'une des pièces le plus souvent citées dans la seconde époque de l'histoire de ces petits poèmes ; prenons-le pour type du genre tout entier.

Qu'est-ce que le *Lai de plaisance*? un art de plaire versifié. Il compte, ou peu s'en faut, deux cent-cinquante vers. Le premier couplet, de forme isométrique, se compose de seize décasyllabes, sur deux rimes; le dernier couplet est de même longueur et de pareille facture. L'un sert de préface; l'autre de conclusion. Entre ce commencement et cette fin se déroule une longue série de couplets hétérométriques, c'est-à-dire de me-

1. « Quant ce vint au moment de se séparer. »
2. Alain Chartier vécut de 1386 à 1458.

sure différente, formés de vers de sept, de cinq et de trois syllabes, avec prédominence du vers de sept syllabes : ces couplets sont, en général, de seize ou de vingt vers, sur deux rimes, et ces formes diverses alternent entre elles assez régulièrement. Voici l'un de ces couplets.

Plaisance du tout[1] maintient
Et détient
Cil qui se contient
Et tient gratieusement.
Car tous biens elle entretient
Et contient :
A elle appartient
Et en vient gay esbatement.
Ce qu'elle faict luy avient[2] ;
Et advient
Que qui la retient[3].
Devient plaisant, doux et gent.
Les vieux en vie soustient,
Contretient[4] ;
Cil qui en souvient[5]
Parvient à honneur souvent...

Le virelai est une variante du lai. Les couplets y sont aussi sur deux rimes de consonance distincte ; mais il y a cette différence qu'une des deux rimes passe, du couplet où elle a figuré, dans le couplet suivant, où elle devient la rime principale. Chacun des couplets tourne, ou *vire*, sur une rime dominante. De là, le nom de virelai. Cette règle n'est pas toujours observée ; plus d'un virelai s'en affranchit ; ajoutons que ces deux formes si semblables, et de même origine, se confondaient parfois dans l'usage, et que ces deux dénominations, lai et virelai, s'employaient, de temps en temps, l'une pour l'autre, comme celles de rondel et de rondeau. Les vers de mesure inégale faisaient le fond du virelai aussi bien que du lai : ce qui nous explique le surnom pittoresque d'*arbre fourchu* qu'on leur avait

1. *Du tout*, en tout, entièrement. — *Et détient*, et règle, dirige.
2. « Lui est avenant, convenable. »
3. « Qui l'observe, qui y reste fidèle. »
4. « Entretient en santé. »
5. « Qui ne l'oublie pas. » — Œuvres complètes d'Alain Chartier, 1 vol. in-4°, p. 537. — Edition de 1617.

donné. Les plus petits vers y étaient placés par les copistes, ou plus tard par les typographes, non sous le milieu des grands vers qui les précédaient, mais sous les premières syllabes de ces vers : la pièce, ainsi reproduite, offrait l'aspect d'un arbre dont les branches inégales et dépouillées de feuilles s'étendent dans le vide.

Cette disposition des vers n'excluait pas absolument, nous l'avons dit, l'emploi de la forme isométrique : avec le temps, les couplets en vers d'égale mesure ont été admis, non pas seulement au début et à la fin de la pièce, mais dans la pièce tout entière. Les poètes avaient le choix entre ces deux formes.

La ballade et la double ballade

A l'origine, la ballade était une chanson de danse, comme l'indique son nom qui vient du verbe *baller*, danser. Dès le quatorzième siècle, elle prit, avec une forme régulière et fixe, une nuance de gravité que n'avaient pas les autres petits poèmes, nés comme elle d'une inspiration de joie et de plaisir. Tout en gardant la simplicité des genres familiers, elle devint l'interprète habituelle des sentiments élevés et sérieux, et donna souvent un accent de tristesse à l'insouciante gaieté de l'esprit français. La ballade est l'ode de notre ancienne poésie. Aussi, dès que l'ode parut, au quatorzième siècle, la ballade fut abandonnée; et si les contemporains de Voiture et de La Fontaine la relevèrent un peu de ce discrédit, ils ne purent lui rendre que la moitié de son antique domaine : elle dut renoncer aux nobles matières et se contenter d'un badinage élégant.

La ballade emploie le vers de dix syllabes ou l'octosyllabe. Elle peut commencer par un vers masculin ou par un vers féminin. Ecrite en décasyllabes, elle forme un poème de trois dizains, c'est-à-dire de trois strophes dont chacune contient dix vers. Il s'y ajoute une demi-strophe appelée *envoi*. Les strophes sont en rimes croisées : il y en quatre dans chaque strophe. Or, voici la particularité rythmique qui distingue la ballade des autres poèmes que nous examinons ici. Ces trois

strophes doivent être écrites sur des rimes pareilles, placées pareillement, et chaque strophe doit reproduire, en se terminant, le dixième vers de la première strophe, en guise de refrain. Les cinq vers de la demi-strophe, dont le dernier est le refrain, sont écrits sur deux rimes, et ces rimes sont pareilles à celles de la seconde moitié des trois strophes précédentes. La disposition des rimes est la même, y compris le refrain, lorsque la ballade est en vers octosyllabiques. Seulement, chaque strophe ne compte que huit vers : c'est un huitain. L'*envoi* est de quatre vers.

L'envoi de la ballade débute ordinairement par le mot *prince*. Ce terme, d'une signification très complexe et, par conséquent, d'une application très vague, tantôt désignait un vrai prince, un roi, un grand personnage; le plus souvent, c'était le roi ou le président du concours poétique où l'on envoyait la ballade; très souvent aussi, ce n'était qu'une formule imposée par l'usage. Dans les temps modernes on a essayé de donner à ce mot un sens plus précis, en l'appropriant aux circonstances. Selon la qualité de la personne à qui s'adressait l'hommage, on s'est servi des mots suivants : *roi*, *reine*, *prince*, *princesse*, *sire*, *prince des cœurs*, *reine de beauté*. « François Villon, a dit Banville, fut et reste le roi, l'ouvrier invincible, le maître absolu de la ballade[1]. » C'est donc à lui que nous demanderons un modèle, dont nous ne citerons, pour abréger, que la première strophe.

BALLADE DES PENDUS

Frères humains, qui après nous vivez[2],
N'ayez les cueurs contre nous endurciz[3],
Car si pitié de nous pouvres avez,
Dieu en aura plustot de vous merciz[4],
Vous nous voyez cy attachez cinq, six :

1. Banville, p. 191, 192.
2. Ce sont les pendus qui parlent.
3. L'ancienne poésie n'était pas soumise à la loi de l'alternance régulière des rimes masculines et féminines. Mais elle usait d'un équivalent : elle croisait et alternait les consonances différentes, qu'elles fussent masculines ou féminines. Selon ce principe, il y a bien quatre rimes différentes dans la strophe.
4. *Merciz*, grâce, miséricorde.

Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est piéça[1] dévorée et pourrie,
Et nous, les os, devenons cendre et pouldre,
De nostre mal, personne ne s'en rie,
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre!...

La double ballade contient six dizains ou six huitains au lieu de trois, dont se compose la ballade simple. En tout le reste, elle ressemble à celle-ci; la composition en est la même, excepté qu'on y supprime ordinairement l'envoi. Toutes les strophes se déroulent sur rimes pareilles, placées pareillement, avec la répétition finale, dans chaque strophe, du dernier vers de la première strophe.

La ballade française, telle que nous l'avons décrite, n'a de commun que le nom avec les ballades étrangères, italiennes ou espagnoles. Elle en diffère essentiellement par sa contexture. Quant au recueil de ballades, publié par Victor Hugo, au temps de ses débuts poétiques, il ne ressemble en aucune façon aux ballades d'origine nationale; c'est plutôt hors de France que l'auteur nous paraît avoir pris ses modèles. De nos jours, un poète de talent, Théodore de Banville, a entrepris de ressusciter notre antique ballade, morte depuis le milieu du dix-septième siècle; il lui a, en effet, communiqué la vie de son libre esprit, où la verve surabonde, et cette résurrection lui fait honneur : mais il est bien difficile de ranimer pour longtemps ce qui n'est plus, ce qui ne peut plus durer.

Le chant royal

Ce chant est un panégyrique en vers, un poème décoratif. Il avait pour emploi de louer, après Dieu, toutes les grandeurs de ce monde, rois, princes, prélats, illustres ou puissants personnages. On y trouve tous les caractères de l'inspiration de commande et de la rhétorique officielle, l'emphase, la redondance, la sonorité creuse, le brillant et le sublime de la poésie de cour. A ce haut style il ajoutait les subtilités allégoriques et

1. *Piéça*, depuis longtemps.

la scolastique quintessenciée de ces temps-là : c'était le chef-d'œuvre du gothique pompeux et précieux. La composition du chant royal ressemble à celle de la ballade, avec certaines différences. On y compte cinq strophes, de onze vers chacune, et un envoi. Toutes les strophes ont des rimes pareilles à celles de la première strophe, et les vers y sont disposés dans un ordre pareil. Chaque strophe roule sur cinq rimes : en général, le commencement et la fin sont en rimes croisées ; le milieu est en rimes plates. Par le choix et par la disposition des rimes, l'envoi, composé de cinq vers, ressemble aux cinq derniers vers des strophes précédentes. Comme dans la ballade, toutes les strophes, y compris l'envoi, se terminent par un même refrain qui est le vers final de la première strophe. On peut prendre une idée du genre dans ce début d'un chant royal, composé par Clément Marot en 1520 et qui a pour unique sujet la description allégorique des meubles et ornements de la chambre du roi :

Lorsque le Roy, par hault désir et cure[1],
Délibéra d'aller vaincre ennemys,
Et retirer de leur prison obscure
Ceulx de son ost[2] a grans tourments submis,
Il envoya ses fourriers en Judée
Prendre logis sur place bien fondée ;
Puis commanda tendre en forme facile
Un pavillon pour exquis domicile,
Dedans lequel dresser il proposa
Son lict de camp, nommé en plein concile,
La digne couche où le Roy reposa...

(Clément Marot[3].)

La pièce continue, de cette allure pesante, pendant quatre strophes où se reproduisent des rimes de même consonance que celles-ci, pareillement disposées et croisées, avec le même refrain, qui est le dernier vers de cette première strophe. — Le chant royal n'a pas survécu au moyen âge ; il est resté enseveli sous la ruine

1. *Cure*, soin (*cura*).
2. *Ost*, camp, armée (*hostem*). — *Submis*, soumis, exposés, livrés (*submissos*).
3. Banville, p. 326.

des grandeurs qu'il célébrait. La ballade, moins pompeuse, plus humaine et plus libre, est venue jusqu'à nous.

§ III

Poèmes à forme fixe qui ont paru en France aux seizième et dix-septième siècles. — Le sonnet, la villanelle et la glose.

Le sonnet

Le sonnet est originaire d'Italie. Il y florissait dès le treizième et le quatorzième siècle ; on trouverait difficilement un poète italien, sans excepter les noms illustres, comme Dante et Pétrarque, qui n'ait pas écrit un plus ou moins grand nombre de sonnets. C'est le poème national au delà des monts. Les Italiens l'ont-ils emprunté aux troubadours provençaux, dans ces temps de libre échange poétique où, sur les bords de la Méditerranée et sous le même soleil, deux langues et deux littératures naissantes mêlaient si facilement leurs premiers essais? Le fait est possible; quelques-uns l'admettent, mais il n'est pas prouvé. Ce qui est certain, c'est que le sonnet, sous sa forme italienne, qui est encore aujourd'hui la forme classique, n'a paru en France qu'au seizième siècle, dans les œuvres de Clément Marot et de Mellin de Saint-Gelais[1].

La Pléiade l'adopta; le dix-septième siècle lui donna une célébrité dont témoigne l'hyperbole de Boileau :

> Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.
> (*Art poétique*, II, 94.)

Le dix-huitième siècle laissa tomber cette vogue assez peu justifiée; notre temps a vu ce poème reconquérir, sinon la faveur publique, du moins l'attention complaisante et les suffrages des connaisseurs. Entre tous les petits poèmes que le moyen âge et le seizième siècle nous ont légués, le sonnet et le triolet sont à peu près les

1. De Gramont, p. 246-251.

seuls qui aient survécu à leur ancienne gloire et retrouvé une ombre d'existence.

Le sonnet peut, lui aussi, commencer par un vers masculin ou par un vers féminin; il peut être écrit en vers de toutes mesures, et s'accommode volontiers du décasyllabe ou de l'octosyllabe; mais il préfère, avec raison, l'alexandrin. Dans un poème si court, il faut bien laisser à la pensée l'espace nécessaire et donner au poète la possibilité de dire quelque chose. Un cadre trop étroit le réduirait à enfermer des riens dans un dédale de rimes artistement combinées. Quelques-uns ont défini le sonnet une ode concentrée. De cette définition il faut retenir ceci : le sonnet non seulement peut servir d'expression aux tendresses et aux élégies de la passion, comme en Espagne et en Italie, ou bien, comme il est arrivé souvent en France, aux saillies de la verve satirique, mais sa forme concise, où chaque mot porte et prépare le trait final, se prête très bien, si l'auteur le veut, à mettre en relief les pensées fortes et les nobles sentiments. Le sonnet français du dix-neuvième siècle a précisément pour mérite caractéristique de revêtir de la beauté d'une expression délicate le sérieux et le généreux d'une haute inspiration.

Ce petit poème se compose de quatorze vers de même mesure où l'on reconnaît facilement deux quatrains suivis de deux tercets. Les rimes des deux quatrains sont pareilles et pareillement disposées; les deux tercets ne doivent reproduire aucune des rimes des deux quatrains. Chacun des tercets contient soit deux rimes féminines, — ce qui est le cas lorsque le sonnet commence par un vers masculin, — soit deux rimes masculines, lorsque le sonnet commence par un vers féminin. Nécessairement, une rime leur est commune : c'est la rime masculine, si les autres rimes des tercets sont féminines; réciproquement, c'est la rime féminine, lorsque les autres rimes sont masculines. Dans les deux quatrains, les rimes sont embrassées : ce qui veut dire que deux rimes féminines sont enveloppées de deux rimes masculines, ou, inversement, que deux rimes masculines sont enfermées entre deux rimes féminines.

Sonnet en vers de douze syllabes commençant par un vers féminin

LES DANAÏDES

Toutes, portant l'amphore, une main sur la hanche,
Théano, Callidie, Amymone, Agavé,
Esclaves d'un labeur sans cesse inachevé,
Courent du puits à l'urne où l'eau vaine s'épanche.

Hélas! le grès rugueux meurtrit l'épaule blanche,
Et le bras faible est las du fardeau soulevé :
— « Monstre que nous avons nuit et jour abreuvé,
« O gouffre, que nous veut ta soif que rien n'étanche? »

Elles tombent, le vide épouvante leurs cœurs;
Mais la plus jeune alors, moins triste que ses sœurs,
Chante, et leur rend la force et la persévérance.

Tels sont l'œuvre et le sort de nos illusions :
Elles tombent toujours, et la jeune espérance
Leur dit toujours : « Mes sœurs, si nous recommencions! »

(Sully Prudhomme.)

Voilà le sonnet classique et régulier. De tout temps, on a pris bien des libertés avec « les lois rigoureuses » de ce petit poème, et les « rimeurs » de tout pays, en France et en Italie, « poussés à bout », comme dit Boileau par ces difficultés, les ont éludées sur quelque point, désespérant de les surmonter. Les uns croisent les rimes des quatrains, ou bien y mettent, au lieu de rimes pareilles, des rimes différentes; d'autres disposent à leur gré les rimes des tercets, ou placent les tercets avant les quatrains. Il y a donc beaucoup de sonnets défectueux; tellement que, dans les traités, on a fait de l'irrégularité un genre à part; on distingue les sonnets en deux classes : les réguliers et les irréguliers. Les sonnets modernes, ceux de Musset, de Gautier, de Baudelaire, par exemple, appartiennent tous ou presque tous à la seconde catégorie : ils ne seraient guère de leur temps, s'ils étaient de la première. Banville, qui en fait de libertés tolérées, ou même défendues, n'est pas suspect, se déclare hautement pour les réguliers : « Il faut toujours préférer le sonnet régulier au sonnet irrégulier. La règle est une chaîne salutaire qu'il faut

bénir. » Il a l'air de dire : du moment qu'on veut faire un sonnet, que ce soit un vrai sonnet et non un à peu près de sonnet. Banville comprenait que, dans un poème de quatorze vers, la sévérité seule de la règle peut sauvegarder l'originalité de la forme. Si l'on touche à la forme, le sonnet perd son caractère.

La villanelle

C'est un nom ancien qui, au seizième siècle, a désigné une poésie d'un genre nouveau. Le moyen âge appelait « villanelles » des chansons rustiques dont les personsages étaient pris aux champs et à la ferme[1], comme il appelait « pastourelles » les pièces où figuraient des bergers. La chanson du *Vanneur de bled,* par du Bellay, est une villanelle, au sens premier du mot :

A vous, troppe légère,
Qui, d'aile passagère
Par le monde volez...
. .

Celle de Desportes, si largement payée par Henri III, en est une aussi, et du même genre :

Rosette, pour un peu d'absence,
Vous avez votre cœur changé...

Mais déjà ce mot prenait une signification nouvelle, et commençait à désigner des pièces d'un autre caractère et dont le rythme, moins libre, était réglé par des lois particulières. Voici le type de la moderne villanelle.

Elle se divise en tercets, plus ou moins nombreux, mais qui doivent être en nombre pair, pour que les refrains concordent. Elle commence par un vers féminin et se développe sur deux rimes : l'une masculine, qui est placée au second vers de chaque tercet; l'autre féminine, qui est au premier et au troisième vers. Le premier et le troisième vers du premier tercet reparaissent alternativement, comme refrain, à la fin de chacun des autres tercets, dans tout le cours de la pièce, et deviennent tour à tour le dernier vers de chaque tercet[2].

1. *Villa*, ferme, maison des champs.
2. Banville, p. 213. — De Gramont, p. 308.

La villanelle se termine par un quatrain formé d'un vers féminin et d'un vers masculin, que viennent compléter les deux vers réunis du premier tercet qui ont servi de refrain d'un bout à l'autre de la pièce.

Nous pourrions emprunter au seizième siècle un exemple de ce nouveau genre de villanelle; nous donnerons la préférence à une pièce de notre temps composée sur le même modèle.

LA MARQUISE AURORE

Près de Marie-Antoinette,
Dans le petit Trianon,
Fûtes-vous pas bergerette?...

Des fleurs sur votre houlette,
Un surnom sur votre nom,
Fûtes-vous pas bergerette?

Etiez-vous noble soubrette
Comme Iris avec Junon,
Près de Marie-Antoinette?...

Au pauvre comme au poète
Avez-vous jamais dit non,
Près de Marie-Antoinette?

O marquise sans aigrette,
Sans diamants, sans linon,
Fûtes-vous pas bergerette?

Ah! votre simple cornette
Aurait converti Zénon!
Près de Marie-Antoinette
Fûtes-vous pas bergerette?

(Philoxène Boyer[1].)

Banville caractérise ainsi la villanelle : « Rien n'est plus chatoyant que ce petit poème. On dirait une tresse formée de fils d'argent et d'or, que traverse un troisième fil couleur de rose. » — Poésie à placer sur l'écran d'une

... Marquise sans aigrette
Près de Marie-Antoinette
Dans le petit Trianon.

1. Cité par Banville, p. 213.

La glose

La glose est une parodie. Boileau a dit :

> Quoi ! pour un maigre auteur que je glose en passant,
> Est-ce un crime, après tout, et si noir et si grand ?
> (*Satire IX*, v. 149.)

Gloser un auteur, c'est passer en revue ses défauts ; gloser une œuvre, c'est l'expliquer en la tournant en ridicule. La glose ne dément pas son nom. Cette paraphrase ironique fait ordinairement la satire d'un auteur célèbre, ou du moins très connu, et d'un ouvrage en vogue. On ne parodie pas ce qui laisse le public indifférent.

La pièce est en strophes de quatre vers dont les rimes sont croisées. Le quatrième vers de chaque strophe reproduit un vers de l'œuvre parodiée, en suivant l'ordre des vers : la parodie contient donc autant de strophes qu'il y a de vers dans le poème ainsi dépecé. Or, il se produit quelquefois, dans les impressions mobiles et l'humeur frondeuse du lecteur, un retour que l'auteur de la glose n'avait pas prévu. Amener avec à propos et avec esprit, dans chaque strophe, la citation satirique, n'est pas toujours chose facile ; l'effort et le parti pris se trahissent vite : aussi, qu'arrive-t-il ? La parodie s'allonge, s'appesantit, tourne à l'uniformité et à l'ennui. Le lecteur fatigué fait alors en lui-même, aux dépens du parodiste, une contre-glose. Lors de la querelle qui s'engagea entre les partisans de Benserade et les amis de Voiture, au sujet des deux fameux sonnets sur Job et sur la princesse Uranie, — querelle dite des Jobelins et des Uranins, — Sarrazin glosa le sonnet de Benserade sur Job. La pièce de Benserade est médiocre ; mais elle a sur la glose un avantage : elle est courte. Voici d'abord le sonnet ; la parodie a quatorze strophes : nous en citerons deux ou trois seulement, pour donner une idée de l'allure générale de la glose.

SONNET

> Job de mille tourments atteint
> Vous rendra sa douleur connue,

Mais raisonnablement il craint
Que vous n'en soyez point émue.

Vous verrez sa misère nue,
Il s'est lui-même ici dépeint;
Accoutumez-vous à la vue
D'un homme qui souffre et se plaint.

Bien qu'il eût d'extrêmes souffrances,
On voit aller des patiences
Plus loin que la sienne n'alla.

Car, s'il eût des maux incroyables,
Il s'en plaignit, il en parla :
J'en connais de plus misérables.

GLOSE

à Monsieur Esprit.

Monsieur Esprit, de l'Oratoire,
Vous agissez en homme saint
De couronner avecque gloire
Job de mille tourments atteint.

L'ombre de Voiture en fait bruit,
Et s'estant enfin résolue
De vous aller voir cette nuit,
Vous rendre sa douleur connue.

C'est une assez fâcheuse vue,
La nuit, qu'une ombre qui se plaint :
Votre esprit craint cette venue,
Et raisonnablement il craint, etc.[1]...

§ IV

Curiosités poétiques et rythmiques inventées ou renouvelées au dix-neuvième siècle. — La sextine et le pantoum.

La sextine

Ce genre de pièce, fort peu connu, qui de nos jours seulement a pris place dans la versification française, est d'origine provençale. Un troubadour de la fin du

1. Banville, p. 241.

treizième siècle, Arnault Daniel, l'inventa et en donna les règles. L'invention réussit en Italie, en Espagne et en Portugal; pendant les trois siècles suivants les sextines se multiplièrent, et parmi les poètes qui en ont composé brillent des noms célèbres : Dante, Pétrarque, le Tasse, Cervantès et Camoëns. La sextine ancienne, de forme exotique, est de six strophes dont chacune a six vers de même mesure. Dans toutes les strophes, les vers doivent se terminer par les six mêmes mots, diversement placés; et ces mots, qui peuvent ne pas rimer entre eux, sont toujours, d'après les règles, des substantifs de deux syllabes. Une demi-strophe finale reproduit les six mots dans ses trois vers, deux mots dans chaque vers, l'un au milieu, l'autre à la fin.

En France, avant notre temps, on ne peut guère citer d'autre sextine qu'une pièce de Pontus de Thyard, au seizième siècle; c'est une assez méchante copie du modèle étranger. Nous sommes donc fondés à dire que la sextine, sous forme française, ne date que du dix-neuvième siècle : un poète de la seconde moitié de ce siècle, M. de Gramont, en est le créateur et le législateur. Il l'a composée en s'inspirant des sextines de Pétrarque; mais il a pris soin de modifier le type italien selon le génie propre de notre versification. La sextine française est rimée, nécessairement; ce qui la complique de difficultés que la sextine étrangère ne connaissait pas. On en jugera par l'exposé des conditions qui lui sont faites et des prescriptions qu'on lui impose.

La sextine française est écrite en vers alexandrins; elle peut commencer par un vers masculin ou par un vers féminin. Comme les modèles italiens et espagnols, elle comprend six strophes, de six vers chacune, et une demi-strophe finale de trois vers. Ce qui la met hors de pair entre tous les petits poèmes à forme fixe, c'est que le poète, qui a pu librement choisir les mots placés à la rime des six vers de sa première strophe, est obligé de terminer par ces mêmes six mots tous les vers des cinq strophes suivantes et ceux de la demi-strophe. Il a le droit, il est vrai, de changer l'ordre et la place de ces mots, mais ce changement est soumis à des règles précises. Ainsi chaque strophe prend dans la strophe qui la précède le mot final du sixième et dernier vers,

puis le mot final du premier vers, puis celui du cinquième, puis celui du second, puis celui du quatrième, enfin celui du troisième vers. En résumé, on choisit chaque mot final de la strophe alternativement dans la seconde moitié de la strophe précédente en commençant par le dernier vers, et dans la première moitié en commençant par le premier vers, jusqu'à complet épuisement des six mots[1].

FRAGMENT DE SEXTINE

AUTOUR D'UN ÉTANG

L'étang qui s'éclaircit au milieu des feuillages,
La mare avec ses joncs rubanant au soleil
Ses flottilles de fleurs, ses insectes volages
Me charment. Longuement au creux de leurs rivages
J'erre, et les yeux remplis d'un mirage vermeil,
J'écoute l'eau qui rêve en son tiède sommeil.

Moi-même j'ai mon rêve et mon demi-sommeil.
De féeriques sentiers s'ouvrent sous les feuillages;
Les uns, en se hâtant vers le coteau vermeil,
Ondulent, transpercés d'un rayon de soleil;
Les autres, indécis, contournant les rivages,
Foisonnent d'ombres bleues et de lueurs volages.

Tous se peuplent pour moi de figures volages
Qu'à mon chevet parfois évoque le sommeil,
Mais qui bien mieux encor sur ces vagues rivages
Reviennent, souriant aux mailles des feuillages :
Fantômes lumineux, songes du plein soleil,
Visions qui font l'air comme au matin vermeil...

DE GRAMONT.

La pièce se déroule jusqu'à la fin des six strophes et de la demi-strophe, pendant trente-neuf vers, en variant la place des six rimes *feuillages, soleil*, *volages*, *rivages, vermeil*, *sommeil*, selon la combinaison expliquée plus haut. C'est là un très savant et très laborieux appareil de versification. Que peut y gagner la poésie? « La sextine, nous répond l'auteur, dans son livre sur la *Prosodie des vers français*, sera, en général, l'expression d'une rêverie où les mêmes objets, se représente-

1. Banville, p. 230, 237. — De Gramont, p. 313-315, 317.

ront successivement à l'esprit avec des nuances diverses, jouant et se transformant par d'ingénieuses gradations. » Singulière idée d'enlacer dans un réseau de mailles aussi serrées quelque chose d'aussi vaporeux qu'un rêve, et de revêtir d'une forme artistement travaillée des ombres fuyantes. Banville conclut en ces termes son étude sur la sextine : « Entre les mains de M. de Gramont, la sextine est admirable. On lit ses sextines sans pouvoir soupçonner, si l'on n'est pas versificateur, que le poète ait dû combattre des difficultés, tant le tour en est aisé, gracieux, tant la phrase y est bien attachée, correcte et maîtresse d'elle-même... Quoique tout soit possible, même l'impossible, je n'oserais conseiller à personne d'aborder, après M. de Gramont, ce poème redoutable... Tout ce qu'on pourrait dire contre la sextine est réduit à néant par les sextines de M. de Gramont, si bien que mon conseil, en somme, doit se borner à ceci : n'en faites pas... ou faites-les comme lui[1]. » On ne peut mieux condamner l'invention, tout en louant beaucoup l'inventeur. Nous souscrivons très volontiers à cette conclusion.

Le pantoum

Que signifie ce mot, et d'où vient-il? Il nous est venu de l'Inde transgangétique. Le pantoum est un chant des pays d'extrême Orient, l'une des formes antiques de la poésie malaise, ainsi nommée de la ville et de la presqu'île de Malacca d'où est sortie le race des Malais, qui couvre aujourd'hui une partie des îles de l'Océanie. Sa première révélation en France date de 1829. En publiant *les Orientales,* V. Hugo cita, sous forme de notes, plusieurs fragments des poésies originales que l'orientaliste Ernest Fouinet avait traduites pour lui et dont il s'était inspiré. Il s'y trouvait et l'on y peut lire encore aujourd'hui une pièce sous ce titre : *Pantoum malais.* Vingt ans plus tard, ce fragment suggérait à un érudit, M. Asselineau, qui à ses heures était un poète, l'idée de naturaliser le pantoum dans notre poésie. Il eut quelques imitateurs, dont le plus connu est Théo-

1. Pages 237-239.

dore de Banville. Ces premiers essais ont précisé et fixé la forme du pantoum français.

La règle absolue du pantoum exige que, du commencement à la fin, deux sens différents, deux suites et continuités d'idées très distinctes s'y développent parallèlement. Le nombre des strophes est indéterminé. Elles sont de quatre vers, en rimes croisées. Deux vers expriment un sens; deux autres vers, un autre sens. Chacun des deux sens se poursuit dans chacune des deux moitiés de toutes les strophes, et toujours dans la même moitié.

Autre particularité de cette combinaison. Le second vers de chaque strophe devient le premier vers de la strophe suivante, et le quatrième vers devient le troisième de cette même strophe. A partir de la seconde strophe, le poète n'a que deux vers à composer pour chaque strophe, puisqu'un emprunt régulier lui en fournit deux. Les deux vers empruntés appartiennent à chacun des deux sens continus et parallèles qui dans le cours entier du poème se déroulent sans se confondre, comme les eaux de deux sources qui couleraient, distinctes et non mêlées, dans le lit d'un même fleuve. Dernier point à noter : le premier vers de la première strophe reparaît comme dernier vers de la dernière strophe pour clore le développement.

PANTOUM FRANÇAIS

LA MONTAGNE

Sur les bords de ce flot céleste
Mille oiseaux chantent, querelleurs.
Mon enfant, seul bien qui me reste,
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs.

Mille oiseaux chantent, querelleurs,
Sur la rivière un cygne glisse.
Dors sous ces branches d'arbre en fleurs,
O toi, ma joie et mon délice!

Sur la rivière un cygne glisse
Dans les feux du soleil couchant.
O toi, ma joie et mon délice,
Endors-toi, bercé par mon chant.

Dans les feux du soleil couchant
Le vieux mont est brillant de neige.
Endors-toi, bercé par mon chant,
Qu'un Dieu bienveillant te protège !

Le vieux mont est brillant de neige,
A ses pieds l'ébénier fleurit,
Qu'un Dieu bienveillant te protège !
Ta petite bouche sourit...
(Théodore DE BANVILLE.)

La pièce est de dix strophes. Ce que nous en donnons suffit à faire comprendre l'application des règles et la composition du poème. Comme on l'a pu remarquer, en lisant ce qui précède, les deux sens parallèles qui, dans le pantoum, forment le double motif du développement poétique et rythmique, ont beau être différents et garder jusqu'à la fin leur dissemblance, il est visible qu'il existe entre eux certaines affinités secrètes, des rapports insensibles et délicats de sentiment et d'harmonie. Presque toujours l'un de ces deux sens a un caractère extérieur et pittoresque ; il est emprunté aux choses du dehors, et c'est celui qui est au premier rang : le second motif est d'ordre intime et personnel, il vient de l'âme, et il est en quelque sorte suggéré, provoqué par le premier[1].

1. Banville, p. 248. — De Gramont, p. 310-312.

QUATRIÈME PARTIE

DE L'HARMONIE PARTICULIÈRE AU VERS FRANÇAIS. — ESSAIS TENTÉS POUR EN CHANGER LES LOIS ET LE CARACTÈRE.

CHAPITRE PREMIER

Les qualités mélodiques du vers français. La question de l'assonance et de l'allitération.

En quoi consistent les qualités mélodiques du vers français, et par quels effets elles se manifestent. — La variété est un des mérites de l'harmonie de notre vers : indication des principales causes qui la produisent. — Par quels avantages particuliers la versification française compense certaines supériorités de la versification antique. — Nouvelles richesses mélodiques créées par le romantisme. — Moyens exceptionnels d'harmonie : l'assonance et l'allitération. — Exagérations des théories modernes sur ce sujet. — Que faut-il penser de l'*harmonie imitative?* — Examen et discussion des règles générales de l'harmonie poétique, formulées par les Traités de versification.

Le vers français a-t-il des qualités musicales? Malgré le peu de sonorité et d'éclat qu'on a si souvent reproché à notre langue, existe-t-il une mélodie particulière à la versification française? On n'en saurait douter, car notre vers, aussi bien que les vers antiques, plus retentissants, se meut et se développe suivant une loi rythmique, et le rythme est non seulement une mélodie, mais le principe et la condition première de toute mélodie, dans les vers comme dans la musique. « Le vers français, dit M. Becq de Fouquières, doit être considéré comme une véritable phrase musicale, qui se divise en un certain nombre de mesures, et qui, suivant des rapports facilement appréciables à l'oreille, répartit un nombre déterminé de syllabes dans ces fractions

égales du temps total[1]. » M. Sully Prudhomme n'est pas moins affirmatif : « La versification est la forme littéraire la plus musicale que puisse affecter le langage... Elle confère à l'expression certaines qualités phoniques empruntées à la musique, et possède par là de sûrs moyens de créer pour l'oreille des attentes satisfaites et des surprises délectables[2]. » Ceux-là mêmes qui sont le moins touchés de la mélodie du vers, et le plus résolument opposés à toute comparaison entre la musique et la poésie, reconnaissent que ces deux arts, d'ailleurs, fort dissemblables, ont un point de rencontre qui est le rythme. « Le vers, dit M. Combarieu, dans sa thèse sur *les Rapports de la musique et de la poésie*, est un commencement de rythme musical élémentaire; le rythme poétique est une transition entre la prose et le rythme musical[3]. » Cette définition du rythme poétique en réduit un peu la puissance mélodique; mais, du moins, elle la constate.

Nous n'avons pas à rappeler ici la combinaison générale des éléments constitutifs du vers français, ni les secrets accords d'où naît la cadence, qui est la musique intérieure et naturelle du rythme. Il faut pénétrer plus avant dans la composition savante de cet organisme, à la fois résistant et flexible; il faut dire surtout à quelles causes nous devons ces mérites particuliers de notre poésie, la variété des nuances et des demi-teintes, l'éclat voilé de douceur, la précision et la solidité enveloppées de souplesse, toutes ces qualités qui compensent ou du moins atténuent certains désavantages qu'on a trop souvent exagérés.

§ Ier

Du mérite de la variété dans la mélodie du vers français.

Ce qui contribue surtout à diversifier les effets du rythme, c'est que le poète, par l'initiative de sa pen-

1. Page VI.
2. *Réflexions sur l'art des vers*, pages 37, 39.
3. Pages 145, 146.

sée, peut introduire de nombreuses modifications partielles dans le jeu régulier des éléments rythmiques et dans l'application des lois fondamentales de l'harmonie du vers. Ces modifications elles-mêmes varient sans cesse et se renouvellent d'un vers à l'autre, comme la pensée directrice et la libre inspiration : d'où il suit que chaque vers, tout en observant les règles générales, tout en se conformant au commun modèle, peut avoir, dans le rythme et la mélodie, sa nuance distinctive, son charme propre. Voici par quelles raisons cette mobilité partielle du rythme devient possible, sans porter atteinte à l'invariabilité des éléments constitutifs, et comment la nature même du vers se prête à ces changements et les favorise.

On sait que les accents toniques, ces régulateurs du rythme, distribués dans le vers, n'ont pas tous la même intensité, ni le même timbre, et que la place qu'ils occupent, aussi changeante que leur tonalité, n'est fixe que sur deux points, à la césure et à la rime. Or ce n'est pas le hasard qui dispose du rang qui peut leur être assigné, pas plus qu'il ne décide du degré de force ou de faiblesse qui peut caractériser tel ou tel accent : une autre puissance intervient; nous entendons par là non seulement la qualité plus ou moins intense et sonore de la syllabe accentuée, mais, en outre et principalement, la qualité énergique ou délicate de la pensée qui a choisi l'expression. L'accent tonique est sous l'empire souverain de la pensée; il reçoit d'elle sa place et son intensité; c'est elle qui, au gré de son inspiration et selon l'exigence de l'effet qu'elle veut produire, le rend fort ou faible, quel que soit le mot qui en est marqué, tantôt fort et tantôt faible sur les mêmes syllabes : elle fait plus, elle convertit, quand le sens l'ordonne, les syllabes atones en syllabes toniques ou demi-toniques; elle peut donner aux monosyllabes les moins accentuées par nature le plus fort des accents, l'accent rythmique. On peut dire, par conséquent, que la pensée, toute-puissante, crée non seulement le style, mais, dans une large mesure, l'harmonie de l'expression poétique et la mélodie du vers[1]. Or, qu'y a-t-il de plus

1. Guyau, p. 246, 255.

libre, de plus fécond, et de plus varié que les manifestations de la pensée et les conceptions d'un génie inspiré?

Le temps normal du vers se partage en fractions égales qu'on appelle « mesures rythmiques »; chacune de ces mesures se compose d'une ou de plusieurs syllabes atones, suivies et dominées par une syllabe tonique : il y a là une autre cause de la variété de notre harmonie poétique, et nous y retrouvons aussi l'action supérieure de la pensée du poète. Ni le nombre des mesures n'est invariable dans les vers de même longueur et de même facture; ni le nombre des syllabes n'est pareil dans toutes les mesures : l'égalité même des mesures n'existe qu'en principe et théoriquement; en fait, il y a des mesures dont le temps, ou plus rapide, ou plus long, se compense par la longueur ou par la brièveté des autres mesures du vers. L'alexandrin classique contient, le plus souvent, quatre mesures, deux dans chaque hémistiche, mais il peut se borner à trois mesures, ou même à deux par exception. D'où vient cette différence? De la différence des pensées exprimées et des impressions que le poète a voulu produire en les exprimant. Donnons quelques exemples :

ALEXANDRINS CLASSIQUES A QUATRE MESURES

Vos yeux *seuls* — et les *miens* — sont ou*verts* — dans l'Au-
[*lide.*
Tou*jours* — à ma dou*leur* — il *met* — quelque inter*valle.*
Dieux! — quels ruisseaux de *sang* — cou*lent* — autour
[de *moi!*
Quoi! — je négligerais — le *soin* — de ma ven*geance!*
Re*belle* — à tous nos *soins,* — *sourde* à tous nos dis*cours*[1]...

Toutes ces mesures, marquées par l'accent tonique, ne sont pas également sensibles à l'oreille, parce que les syllabes toniques ne sont pas d'une égale sonorité et ne reçoivent pas de la pensée et de l'expression le même relief. D'une mesure à l'autre, le nombre des syllabes varie. Une mesure peut contenir deux, ou trois, ou

1. Exemples cités par Becq de Fouquières, ch. v, p. 88-94. — Les caractères italiques désignent les syllabes accentuées.

quatre, ou même, plus rarement, cinq syllabes; ce nombre peut aller à six, excepté dans les vers à quatre mesures. Un cas particulier est à noter parmi les exemples qu'on vient de lire : quelques mesures se composent uniquement de la syllabe tonique, non précédée de syllabes atones. Ce cas se présente surtout au commencement du vers, ou dans la mesure qui vient après la césure de l'hémistiche : en voici l'explication. Le léger repos déterminé par la finale du vers précédent compte dans l'harmonie de l'ensemble du développement poétique; il tient la place des atones de la mesure qui suit; il en est l'équivalent; la première syllabe du vers suivant, si elle est tonique, peut ainsi, à elle seule, former une mesure. Si le fait a lieu au début du second hémistiche, la raison est la même : le repos de la césure compte dans le mouvement rythmique, à peu près comme un demi-soupir en musique; il permet de supprimer les atones de la mesure qui le suit.

Alexandrins classiques a trois mesures ou a deux mesures

Quel se*ra* — ce bien*fait* — que je ne comprends *pas?*
Commencez *donc*, — Sei*gneur*, — à ne m'en parler *plus*.
Ne vous souvient-il *plus*, — Sei*gneur*, — quel fut Hec*tor?*
Je ne me souviens *plus*, ma *force* m'aban*donne*.
Ne m'avez-vous pas *dit* — que vous le haï*ssiez?*
Si je la haïs*sais*, — je ne la fuirais *pas*[1].

Ces vers appellent quelques réflexions.

Il y en a où la mesure comprend tout un hémistiche : la suppression d'une mesure a doublé l'une de celles qui subsistent. Le vers y gagne en rapidité, et par là se conforme à la vivacité même de la pensée qui l'a inspiré et qu'il traduit. Dans cette profusion de syllabes atones, le rythme a-t-il perdu de son équilibre et de sa fermeté? Il est soutenu, non seulement par la force du sens et de l'expression, mais aussi par des demi-accents qui relèvent certaines syllabes atones sur lesquelles porte et insiste plus particulièrement

1. Becq de Fouquières, p. 99, 97.

l'énergie de la pensée; et ces demi-accents ne laissent pas tomber trop bas la tonalité générale du vers. Citons, par exemple, les demi-accents marqués sur les finales ou les monosyllabes *m'en*, *soutiens*, *le*, *la* dans le second, le quatrième, le cinquième et le sixième vers[1].

Un autre moyen s'offre au poète de renforcer le rythme, lorsque, dans le prolongement exceptionnel de la mesure, un accent tonique n'est pas possible à la place nécessaire. C'est l'emploi d'une syllabe longue par nature, dont la quantité n'est pas douteuse. L'effet que produit une syllabe longue, à défaut d'accent tonique, est sensible dans ces vers, qui sont à trois mesures :

Me re*fu*serez-vous — un regard — moins sévère? [pable.
Je n'en mour*rai* pas moins, — j'en mourrai — plus cou-
Belle reine, — et pourquoi — vous of*fen*seriez-vous?

Cette analyse de l'organisme rythmique du vers français a montré comment il est possible au poète de faire entrer, dans la partie mobile et flexible du rythme, le mouvement et la vie et de donner à l'harmonie la plus régulière la liberté, la souplesse et la variété.

A l'abondance des ressources dont le vers classique dispose, à ces richesses acquises, héréditaires, est venu s'ajouter l'apport magnifique des innovations du romantisme, et l'on ne serait plus admis aujourd'hui à parler de la monotonie et de l'uniformité du vers français.

§ II

Les moyens factices d'harmonie. — La question de l'assonance et de l'allitération.

En présence de ces résultats, il semblerait que la critique contemporaine, qui les a constatés et mis en évidence, dût s'y tenir, en conseillant au poète de redoubler de confiance dans la valeur d'un instrument mieux apprécié. Nous regrettons que l'un de nos modernes théoriciens, celui dont nous avons loué et souvent cité

1. Becq de Fouquières, ch. v et VIII, p. 77-103; 149-181.

la remarquable étude, mêlant un peu de chimère et d'esprit aventureux à l'originalité de ses aperçus, ait tenté d'exagérer les qualités musicales du vers français par des procédés artificiels d'un mérite plus que douteux. Selon M. Becq de Fouquières, il ne suffit pas au poète d'exprimer avec éloquence de hautes pensées et des sentiments vrais; un autre soin, non pas accidentel et passager, mais d'obligation permanente, s'ajoute, pour lui, au travail ardent de la composition poétique : il faut qu'il imite et représente, par le son des mots qu'il choisit, la forme et la figure des choses, le caractère des idées et des sentiments. C'est là son principal devoir, la marque éminente de la puissance de son talent. L'auteur établit en termes significatifs le principe fondamental de sa théorie : « De même que les idées s'accordent entre elles, de même les sons doivent s'accorder entre eux et avec les idées.

» Le poète cherche donc constamment le rapport du son avec la pensée; il poursuit de tous ses efforts la correspondance des sons et des sentiments. Un vers est une combinaison sonore, représentative d'une combinaison idéale. Il y a nécessité d'ordonner le langage de la poésie jusque dans le choix des lettres, et il n'est point de partie plus délicate dans le travail poétique. » Quant aux moyens qui peuvent aider le poète à passer de la théorie à la pratique, deux mots les résument : l'allitération et l'assonance. Définissons ces deux mots, qui ont pris récemment une singulière importance, car ils ne sont pas moins que le programme de la révolution radicale qui s'élabore en poésie, dans les cénacles de la jeune école des « décadents ». Sans être de cette école, M. Becq de Fouquières formule un axiome que le groupe ne désavouera certainement pas : « La poésie tout entière est fondée, dit-il, sur l'allitération et sur l'assonance[1]. »

Le mot « assonance » est ici employé dans un sens tout autre que celui qu'on lui donne lorsqu'il désigne les rimes imparfaites des plus anciennes poésies du moyen âge. Dans la langue de nos théoriciens, l'assonance est la parité du son qui existe entre certaines

1. Ch. XII, p. 218, 219, 221, 238, 242.

syllabes d'un même vers formées par la même voyelle. Cette ressemblance de sonorité sera d'autant plus frappante, si elle se produit dans les syllabes fortes des mesures rythmiques. Ce vers de Racine contient une assonance :

Je le *vis*, je rou*gis*, je pâ*lis* à sa vue.
(*Phèdre*, a. I, sc. III.)

L'allitération consiste à redoubler des consonnes dont les sons pareils semblent se choquer en les prononçant :

Dans le *doute* mor*tel dont* je suis agi*té*.
(ID., *ibid.*, a. I, sc. I.)

Le redoublement des dentales *d* et *t* produit ici une allitération.

Etudiant à ce point de vue les poètes classiques, et surtout Racine, M. Becq de Fouquières y découvre, d'un œil complaisant, presque à chaque vers, soit une assonance, soit une allitération, souvent l'une et l'autre entremêlées : un commentaire fort curieux appuie chaque citation et fait ressortir l'accord du son avec l'idée. La théorie s'y donne carrière, et l'on peut dire qu'elle est jugée par elle-même. Rien de plus simple, sans doute, que ces trois vers où Hippolyte dit qu'il veut quitter Athènes parce qu'il n'y a pas rencontré Thésée :

Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
J'ignore le destin d'une tête si chère;
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.
(*Phèdre*, a. I, sc. I.)

Eh ! bien, selon le commentateur, ils ne contiennent pas moins de trois allitérations qui ont pour but de marquer plus fortement l'intention du personnage : celle du premier vers est double; elle porte à la fois « sur la dentale faible *d* et sur la labiale forte *p;* les deux suivantes portent sur les dentales *d* et *t* et sur les gutturales fortes *q* et *c*. Hippolyte, voulant appuyer sur les raisons qui le déterminent, emploie la répétition en commençant chacun des deux derniers vers, et il

frappe nettement les mots qui expriment sa pensée par une double allitération dans le premier vers, par des dentales dans l'avant-dernier, et dans le dernier par la gutturale forte[1]. »

Un peu plus loin, Phèdre, importunée des instances d'Œnone, l'arrête par cette réplique :

Quel fruit espères-tu de tant de violence?

(A. I, sc. III.)

« Ce vers, allitéré principalement sur la dentale forte, en se faisant jour entre deux aspirées, *fr* et *v*, exprime d'une façon saisissante, dit le commentateur, l'état d'agitation de Phèdre. Mais effrayée de l'horrible et criminelle image qu'elle ne peut chasser de sa pensée, elle ajoute, en reliant ce vers au précédent par le rappel de la double articulation initiale :

Tu frémiras d'horreur si je romps le silence,

vers qui contient une quintuple allitération de l'*r* qu'on entend gronder comme des coups de tonnerre répétés, qu'entrecoupent les sifflements d'une furie. C'est ainsi, par le choix et l'emploi judicieux des consonnes allitérées, gutturales, dentales, labiales, liquides ou nasales, fortes ou faibles, que le poète parvient à exprimer jusqu'aux plus fugitives nuances du sentiment qui l'inspire. »

Lorsque Œnone entre en scène, elle prononce quatre vers où s'entre-croisent les assonances et les allitérations: l'harmonie résulte donc du double orchestre des voyelles et des consonnes. L'assonance principale est produite par la répétition de la voyelle *a*, cinq fois employée comme voyelle tonique. « Le premier mot, *hélas!* laisse entendre un *a* qui va devenir la note dominante de ce morceau pathétique : en effet, ces quatre vers aboutissent à quatre rimes assonant sur un *a*. Et tandis que le second vers par sa triple assonance sur un *é* grave, nous pénètre de l'état funeste de la reine, le quatrième vers, retentissant du désespoir d'Œnone,

1. Becq de Fouquières p. 229, 235, 236.

lance une triple assonance sur l'*a*, écho trois fois répété du sanglot éclatant de la rime. »

Hélas! Seigneur, quel trouble au mien peut être *égal.*
La reine touche presque à son terme *fatal.*
En vain à l'observer jour et nuit je *m'attache;*
Elle meurt dans mes *bras* d'un *mal* qu'elle me *cache.*
(A. I, sc. II.)

Cet *a*, qui fait ici retentir les éclats de la douleur, sert ailleurs à représenter l'éclat de la joie. « Dans la pièce du *Satyre*, de Victor Hugo, lorsque Hercule pousse l'Ægipan[1] au milieu de l'assemblée des dieux, ceux-ci sont pris d'un fou rire, et le poète, pour peindre cette explosion d'hilarité, multiplie la même voyelle retentissante » :

La meute de *Diane aboya* sur l'*Œta;*
Le tonnerre n'y put tenir, il *éclata*[2].

La voyelle *i*, « vibrante et perçante, sert à traduire l'exaltation de la colère et de la vengeance; elle résonne, comme un cri de fureur, dans les transports d'Hermione » :

Qu'il *périsse! aussi* bien il *ne vit* plus pour nous.
Le *perfide triomphe* et se *rit* de ma rage.
(*Andromaque*, a. V, sc. I.)

« L'*i* éclate encore en assonances indignées dans les discours de Clytemnestre et d'Agrippine » :

Si du *crime* d'Hélène on *punit* sa *famille,*
Faites chercher à Sparte Hermione sa *fille :*
Laissez à Ménélas racheter d'un tel *prix*
Sa coupable moitié dont il est trop *épris.*
Mais vous, quelles fureurs vous rendent sa *victime?*
Pourquoi vous imposer la peine de son *crime*[3] ?
(*Iphigénie*, a. IV, sc. IV.)

« C'est par milliers, dit M. Becq de Fouquières, que de tels exemples se présentent dans Racine. » Nous le

1. L'*Ægipan*, c'est-à-dire le Satyre aux pieds de bouc : mot formé du grec αἴξ, αἰγός, chèvre, bouc, et de *Pan*, nom qui désignait une foule de petits dieux rustiques.
2. Becq de Fouquières, p. 261, 262, 264.
3. *Id.*, p. 264, 265.

croyons sans peine : il suffit qu'une consonne ou une voyelle paraisse deux ou trois fois dans le même vers, pour qu'il y découvre une intention. Son esprit est hanté et comme halluciné par une vision perpétuelle d'allitérations et d'assonances. Les puristes de l'ancienne poétique voyaient tout simplement dans ces rencontres des mêmes lettres, lorsqu'elles devenaient trop fréquentes, une négligence d'expression, une offense à l'harmonie : les partisans du nouveau goût estiment, au contraire, que ce sont les règles prohibitives, édictées par les traités classiques, qui offensent l'harmonie et détruisent le style ; loin de blâmer le cliquetis des consonnes rudes, « le concours odieux des mauvais sons », et l'écho répété des syllabes assonantes, ils ordonnent de les rechercher[1].

Iraient-ils donc jusqu'à s'imaginer que Racine a préparé et médité les combinaisons de lettres et de syllabes qu'ils admirent dans ses vers ? Peut-être le croient-ils en partie du moins, sans oser l'affirmer. Cette science profonde de l'harmonie des vers, ou plutôt cette prescience étonnante, cette intuition à longue portée de la théorie moderne de l'assonance et de l'allitération, serait alors, dans Racine, l'un de ces merveilleux secrets qu'un instinct supérieur et précurseur révèle au génie des grands poètes[2]. Ce secret, devenu public, a pris aujourd'hui la forme et le développement d'un système, l'impérieuse précision d'une loi. Désormais le poète doit se pénétrer de l'obligation que cette loi fondamentale d'une poétique nouvelle lui impose : il doit tenir pour établi et démontré que la force ou la beauté de l'expression est dans la correspondance aussi parfaite que possible de la qualité musicale des lettres avec l'idée et le sentiment. C'est le son qui est la vraie traduction de la pensée. L'art du style consiste à choisir et à grouper les sonorités et les consonances en vue d'obtenir ce résultat.

Mais comment peut-il échapper à un critique si judicieux qu'un poète qui se soumettrait à mesurer, dans chaque vers, la hauteur des sons, à discuter la qua-

1. Becq de Fouquières, p. 221, 261, 265.
2. *Id.*, *ibid.*

lité musicale des lettres, et cela, au moment où la verve du travail intérieur exalte les plus puissantes facultés du talent poétique, cesserait aussitôt d'être un poète, et ne serait plus qu'un compositeur, un instrumentiste? Se figure-t-on un génie inspiré, une âme saisie d'émotion et d'enthousiasme, débordant de passion et d'éloquence, qui se consumerait, dans ce labeur philologique, à peser la valeur propre ou combinée des dentales, des gutturales et des sifflantes, à concerter, aux endroits sublimes ou pathétiques, des échos de voyelles et des rappels de sonorités?

Ce qui peut étonner aussi, c'est la confiance si libéralement accordée par les théoriciens aux exemples qu'ils citent et dont ils s'autorisent. On n'a pas eu de peine à leur répondre par des citations pareilles, empruntées à d'autres vers du même poète, en leur prouvant que ces mêmes résonances de voyelles et de consonnes, ou ne présentaient aucune signification acceptable et possible, ou produisaient un effet tout contraire à celui qu'ils prétendent y découvrir[1].

Dans le principe qui établit la nécessité d'un accord permanent entre le son et le sens de l'expression, il y a, cependant, une vérité partielle, de tout temps reconnue, qu'il faut dégager des récentes exagérations. Lorsqu'un poète veut exprimer un sentiment, né d'une émotion, il lui arrive de trouver, par la puissance de l'élaboration intérieure, des mots et des formes dont la tonalité est en harmonie avec la force ou la délicatesse du sentiment : les termes dont il se sert sont empreints, en quelque sorte, du caractère même de l'inspiration qui les a suggérés. Racine fait paraître à nos yeux Phèdre et ses tragiques douleurs :

N'allons point plus avant, demeurons, chère Œnone.
Je ne me soutiens plus; ma force m'abandonne :
Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi,
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi,
Hélas!

(A. I, sc. III.)

Ces vers, dont le rythme lent, entrecoupé, et les sonorités à demi éteintes et comme voilées, expriment si

1. Voir Combarieu, p. 201, 202.

bien les souffrances et l'accablement du personnage, ce n'est point un procédé d'assonance ou d'allitération qui les a réunis et combinés ; ce charme de langueur et de tristesse qui en fait la beauté, ils ne le doivent pas à un choix étudié de consonnes et de voyelles : c'est le sentiment seul, interprété avec génie, qui a créé son expression naturelle et sa forme mélodieuse ; c'est lui qui a communiqué aux mots les plus simples leur douceur touchante et leur grâce attendrie. S'il se retirait, si la situation changeait, si ces mots, réduits à leur sens vulgaire, s'appliquaient à un état tout différent, ils perdraient leur prix en perdant l'âme qui les soutient et les relève ; la magie poétique s'évanouirait à l'instant. Ce ne sont pas les mots qui créent la poésie de la pensée ; c'est la pensée qui crée la poésie des mots.

Deux autres vers de la même scène produisent un effet qui s'explique par les mêmes raisons.

> Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
> Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

Comme dans la citation précédente, les mots sont ici d'une grande simplicité ; mais le souvenir attristé qu'ils rappellent, la plainte qui s'y fait jour et y résonne doucement, à demi consolée par un malheur plus ancien, ce regard éploré qui se repose et se prolonge sur le passé lointain d'une race infortunée, voilà l'enchantement qui donne à chaque mot, à chaque syllabe sa puissance particulière, sa signification pénétrante. Aimerait-on mieux dire avec les partisans de la nouvelle poétique : « Le son plein de l'*o*, dans le mot *bords* du second vers, est frappé par la dentale *b* et prolongé par l'*r*. Cette dentale est le centre de quatre allitérations formées par le *v*, l'*r*, le *t* et l'*s*[1]. »

§ III

De l'harmonie imitative.

Quelquefois aussi, mais très rarement, lorsqu'au lieu d'exprimer des sentiments on veut donner l'impression

1. Becq de Fouquières, p. 213.

d'un fait ou d'un objet, le son des mots peut reproduire le mouvement ou la forme de la chose ou de l'action représentée. Faisons d'abord connaître à quelles conditions ces effets sont possibles et légitimes, et pourquoi ils ne se rencontrent chez les poètes que par exception.

Le vocabulaire de toutes les langues contient un certain nombre de mots, créés par une sensation physique, qui sont comme le cri spontané de l'instinct populaire, toujours si prompt à imiter, par le langage, la qualité saillante ou retentissante de tout ce qui le frappe, et à la graver dans l'expression. Ces mots imitatifs ou figuratifs, on les appelle en grammaire des *onomatopées*[1]. Un vers de Boileau, très pittoresque, nous fait voir une onomatopée dans une métaphore :

> Ses rivaux obscurcis autour de lui *croassent*.
> (*Epître VII*, 12[2].)

Employées en poésie, quand elles peuvent l'être, et si leur trivialité ne les en exclut pas, les onomatopées y produisent des effets particuliers que les traités désignent par le terme collectif d'*harmonie imitative*.

Le trait distinctif de l'harmonie imitative est de représenter des objets matériels et d'éveiller des impressions toutes physiques. Aussi n'a-t-elle qu'une page ou un court chapitre dans l'histoire générale de l'assonance et de l'allitération; elle occupe une place très limitée dans leur domaine illimité. Les langues anciennes, beaucoup plus rapprochées que la nôtre des origines du langage humain, plus largement ouvertes, dans leur partie littéraire et poétique, aux expressions populaires, possédaient un fort grand nombre de ces mots expressifs où puisait l'imagination des poètes. Dion Chrysostome admire avec quelle vérité d'imitation Ho-

1. Mot formé du grec ὀνόματα, noms; ποιεῖν, faire, figurer. — L'onomatopée est un mot dont le son est imitatif de la chose qu'il signifie.

2. Voici d'autres exemples d'onomatopées : tonner, grincer, crier, hurler, mugir, glapir, geindre, miauler, qui se trouve aussi dans Boileau :

> L'un *miaule* en grondant comme un tigre en furie.
> (*Satire VI*, 7.)

Le petit mot imitatif *glouglou* est dans Molière. C'est Sganarelle qui parle :

> Qu'ils sont doux,
> Bouteille jolie,
> Qu'ils sont doux
> Vos petits glougloux.
> (*Le Médecin malgré lui*, a. I, sc. VI.)

mère reproduit par le son des mots « la voix des fleurs et des forêts, celle du vent et de la mer, les cris des bêtes féroces, le chant des oiseaux, enfin tous les bruits de la nature[1] ». La langue française, née des débris d'une langue morte, est loin d'égaler cette primitive et facile richesse : les mots dont elle se compose, dérivés de sources très diverses, formés à de longs intervalles par des générations d'hommes très différentes, sont surtout des signes de convention ; ils nomment les choses, mais ne les représentent pas; ils éveillent en nous les idées que nous avons de ces choses. Plus rare et plus difficile dans notre poésie, l'harmonie imitative y est aussi d'un moindre effet. Serait-ce sa rareté même qui lui vaut les éloges que la plupart des traités lui prodiguent? Cette estime, selon nous exagérée, manque parfois de discernement : parmi les effets qu'elle admire, elle ne distingue pas assez ceux qui sont trouvés de ceux qui sont cherchés. Ces effets ne sont légitimes, et l'harmonie imitative n'est un mérite qu'à une seule condition : c'est que le mot figuratif soit aussi le terme le plus naturel et le plus juste que la pensée, en travail d'expression, puisse choisir. Il faut qu'il soit le mot propre, s'imposant lui-même à ce titre et par cette qualité. Dans cet hémistiche de Racine,

L'essieu crie et se rompt...
(*Phèdre*, a. V, sc. VI.)

le mot *crie*, emprunté au peuple, est imitatif ; il traduit le fait par le son. N'est-il pas, en même temps, le plus juste et le plus vrai, le mot de la chose qu'on veut décrire, et n'est-ce pas sa justesse qui fait son mérite? Dans cet autre vers tant de fois cité :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?
(*Andromaque*, a. V, sc. V.)

croit-on que Racine, en pleine crise tragique et pathétique, se soit ingénié à choisir, à rassembler des consonnes sifflantes pour peindre le délire de colère et de douleur où se débat Oreste? Il voulait représenter la vision troublante qui obsède l'amant infortuné d'Hermione, et qui agite sous ses regards éperdus la triple

1. Combarieu, p. 181. — Dion Chrysostome vivait au temps de Néron et de ses successeurs immédiats.

tête des « Filles d'enfer », où sifflent leurs légendaires serpents. De quels mots pouvait-il donc se servir, sinon du substantif *serpent* et du verbe *siffler?* Les vrais et naturels effets d'harmonie imitative se justifient tous par la propriété de l'expression.

Même avec ce mérite, l'harmonie imitative n'a qu'une importance très secondaire dans la composition d'une œuvre poétique ; elle ne contribue que bien faiblement à la valeur de cette œuvre et au succès de l'auteur. Les impressions dont elle effleure l'esprit sont fugitives. Toutes ces curiosités de facture et ces résonances singulières, un instant remarquées, s'évanouissent et disparaissent dans le mouvement général du rythme ; elles sont comme anéanties sous la puissance d'autres effets qui saisissent l'âme et captivent l'imagination.

Il reste un moyen, tout à la fois plus facile et plus sûr, de produire cette sorte d'harmonie ; c'est celui qu'on peut emprunter aux mouvements du rythme. Nous savons que la souplesse du rythme se plie aux exigences, si capricieuses qu'elles soient, de la pensée, et qu'il donne du relief à ses moindres nuances : si la pensée s'anime et s'emporte, il est vif et rapide ; si elle se calme, il se ralentit. Pourquoi n'aiderait-il pas le poète non seulement à exprimer ses émotions avec un accent plus pénétrant, mais aussi à représenter par une imitation plus fidèle les formes sensibles de la réalité vivante? Boileau, voulant peindre la mollesse rustique des Mérovingiens fainéants, en a fait en deux vers, grâce au rythme, un portrait parlant :

> Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
> Promenaient dans Paris le monarque indolent.
> (*Le Lutrin*, chant II, 103.)

Dans l'Épître V, une combinaison de syllabes atones et de syllabes toniques lui a suffi pour reproduire, sans infériorité, la vive précision de ce vers d'Horace et l'image rapide qu'il fait passer, d'un trait, sous nos yeux :

> Post equitem sedet atra cura[1].
> (*Odes*, II, I, 40.)

> Le chagrin monte en croupe, et galope avec lui.
> (*Epître V*, 44.)

1. Le noir souci s'assied derrière le cavalier.

L'emploi de cinq dactyles avait permis à Virgile d'imiter l'allure cadencée d'un cheval au galop :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum[1].
(*Enéide*, liv. VIII, 596.)

Delille a essayé de traduire ce vers et cet effet d'harmonie imitative ; mais le secret du poète a échappé au versificateur :

Tous les pieds des chevaux, qu'un même ordre rassemble,
Vont montant, retombant, et remontant ensemble.

Le lourd prosaïsme de ce distique n'est pas une traduction, c'est un contresens. La copie dénature l'original.

Victor Hugo, sans penser à Virgile, reproduit le mouvement du vers latin, par les trois mesures rythmiques d'un octosyllabe :

Vous pouvez entrer dans les villes
Au ga*lop* — de *vo* — tre cour*sier*.
(*Chants du Crépuscule*, v.)

Le rythme a donc une puissance imitative et même figurative ; car, en imitant le mouvement d'un être ou d'un objet, il donne en même temps, par une conséquence naturelle, l'impression de la forme de cet être ou de cet objet.

L'abus des effets d'harmonie et de sonorité, l'emploi de l'allitération et de l'assonance érigé en loi fondamentale de la versification, le projet bizarre de transformer la poésie en une sonnerie représentative des idées, des sentiments et des choses, tous ces procédés plus ou moins artificiels caractérisent, dans l'histoire littéraire, deux époques très distinctes, mais qui pourtant se ressemblent en plus d'un point : la période primitive, où la poésie commence, et celle où elle vieillit et décline. Ces afféteries, tantôt grossières, tantôt subtiles, et toujours marquées de quelque puérilité, sont la principale ressource, l'instinctive préférence d'un art imparfait, semi-barbare, comme elle est aussi la suprême espérance, l'illusion dernière d'un art épuisé qui se sent

1. Mot à mot : « Le sabot du cheval, par le mouvement cadencé de ses quatre pieds, bat avec bruit la plaine poudreuse. »

mourir. Les théories que nous croyons modernes, et qui se donnent pour telles, sont aussi anciennes que la poésie même; elles datent d'un temps fort antérieur à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*. Ces prétendues nouveautés ne seraient-elles donc, comme il arrive parfois, que de vieilles erreurs, sujettes à retour, et qui essaient périodiquement de se rajeunir?

Les Indiens, dans la profondeur de leur passé poétique, composaient des poèmes qui, d'un bout à l'autre, avaient pour objet de suggérer les idées par des sons choisis à dessein; on les désignait par le mot *dhevani*, qui signifie *son*, *répercussion;* le sens suggéré était considéré comme le prolongement sonore de l'écho du sens exprimé. Ils avaient même raffiné l'allitération, base de leur système : elle était de deux sortes, l'une dont les sons s'harmonisaient entre eux et avec l'idée correspondante, l'autre qui consistait simplement dans la répétition calculée de certaines lettres. Quand le poète superposait, dans le même vers, les assonances aux équivoques, il atteignait le comble de l'art[1]. Les Grecs, nés subtils, avaient-ils reçu quelque influence de ces inventions orientales? Etaient-ils eux-mêmes inventeurs en ce genre et par une inspiration de leur propre génie? Socrate, dans le *Cratyle* de Platon, discute la théorie qui suppose une correspondance nécessaire entre le son des mots et les idées ou les objets qu'ils expriment. Voilà de bien lointains ancêtres pour nos modernes novateurs.

Nous avons dit, dans le premier chapitre de ce livre, que les allitérations étaient l'unique ornement du vers saturnien chez les auteurs latins. Nous avons vu aussi l'italien Fortunat, poète ordinaire des Mérovingiens lettrés du sixième siècle, imiter, pour leur plaire, les vers allitérés des lieds germaniques. Nos troubadours du moyen âge, qui avaient à leur disposition les sonorités de la langue d'oc, étaient comme invités à s'en servir artistement : ils se livrèrent en virtuoses aux ingénieuses combinaisons des consonnes et des voyelles; quelques-

1. Combarieu, p. 181. — M. Combarieu cite à l'appui de ses assertions la très savante thèse de M. Regnaud, professeur de sanscrit à l'Université de Lyon : *la Rhétorique sanscrite considérée dans ses rapports avec la Rhétorique classique...* (1884).

uns, tels que Peire Cardinal, d'Aimeri, de Bellinoi, répétaient la même lettre dans toute une longue suite de vers. Au quinzième siècle, l'Ecole des grands Rhétoricqueurs se signala par l'invention de rimes fratrisées, annexées, concatenées, rimes léonines ou à répétition, qui sonnaient deux fois dans le même vers, rimes à double et triple couronne, dont nous avons donné plus haut quelques échantillons. Les versificateurs de la décadence classique, à la fin du dix-huitième siècle et sous le premier empire, gens d'esprit qui se croyaient poètes, tenaient en haute estime les effets d'harmonie imitative, s'imaginant, sans doute, qu'ils suppléaient, par ces artifices, à l'inspiration morte, au génie absent. Les Saint-Lambert, les Delille, les Roucher, ont dû à l'industrie de leurs vers une célébrité de salon, et des succès académiques dont les traités de prosodie, trop complaisants, ont prolongé l'écho. Ils oubliaient que, selon le mot, souvent cité, de Darmesteter, « la dignité du langage, et particulièrement celle du langage poétique, est dans la pensée. » Là est aussi le secret de sa puissance et de l'éternel renouvellement de sa fécondité.

§ IV

Examen critique des règles générales et classiques de l'harmonie.

Il y a peut-être quelque à-propos à rappeler ici les règles générales de l'harmonie, telles que la doctrine classique les a depuis longtemps établies. Placées en regard des systèmes récemment inventés ou rajeunis, elles formeront un contraste nécessaire.

Pour un sujet si connu, cent fois traité dans les prosodies, un résumé doit suffire; mais si bref qu'il soit, il ajoutera aux préceptes anciens quelques amendements. Les règles sont de deux sortes : les unes se rapportent à l'allitération, les autres à l'assonance. Cette division, qui reproduit celle de la question précédente, se complétera par une troisième partie où l'on examinera les

prescriptions trop sévères et les scrupules outrés des écrivains qui s'en autorisent pour régenter la poésie.

Tout ce qu'on peut ordonner ou défendre au sujet de l'harmonie se trouve contenu dans ces quatre vers des Boileau :

Il est un heureux choix de mots harmonieux ;
Fuyez des mauvais sons le concours odieux :
Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
Ne peut plaire à l'esprit, quand l'oreille est blessée.
(*Art poét.*, I, 109)

Les règles qui vont suivre ne sont que le commentaire et l'explication de cette loi générale.

Il est tout d'abord prescrit d'éviter la rencontre et le choc des consonnes trop rudes, la répétition trop marquée d'une même consonne dans un seul vers ou dans une suite de vers. Sage précepte, qui a besoin d'être sagement appliqué. Sans parler des cas particuliers, où le poète veut produire un effet d'harmonie ou d'expression avec « le concours » de certaines consonnes, le difficile est de savoir si la rencontre ou la répétition des mêmes lettres est un défaut toujours assez choquant pour être blâmé. Les exemples cités ne sont pas tous concluants. Parmi les vers mal notés, il en est qui méritent la censure ; d'autres nous semblent très sévèrement jugés. Qu'on nous présente, comme un épouvantail, des vers de Chapelain et de la Motte, quelques-uns même de Corneille, un peu négligés, personne ne réclamera et nul ne songe à les prendre pour modèle :

A ton illustre aspect, mon cœur me sollicite,
Et, *grimpant contre mont, la dure terre quitte.*
(CHAPELAIN.)

— Tout ce que je sens, je l'exprime ;
Ne sens-je plus rien, je finis...
Mais écoutons : *ce berger joue.*
(LA MOTTE.)

— *Ne perds-je* pas assez sans doubler l'infortune ?...
Jusqu'à ce qu'à vous-même il eût osé se prendre.
(CORNEILLE [1].)

1. Vers cités par Quicherat, p. 120, 123, 125.

Mais n'est-il pas d'une ombrageuse délicatesse de se sentir blessé par ces vers de Racine et de Boileau ?

De toutes parts pressé par un puissant voisin.
(*Athalie*, a. II, sc. v.)

— Gardez donc de donner, ainsi que dans Clélie...
(*Art poétique*, III, 115.)

Qui changeant sur ce plat et d'état et de nom...
(*Satire III*, 47.)

Est-il juste aussi de reprocher à Corneille et à Racine ces deux vers, parce qu'ils sont composés de monosyllabes ?

Je sais ce que j'ai fait et ce qu'il vous faut faire.
(CORNEILLE.)

Soit qu'elle eût même en lui vu je ne sais quel charme.
(*Athalie*, a. III, sc. III.)

Il n'est pas jusqu'à ce vers de Chapelain, très riche en dentales et fortement allitéré, qui ne puisse en appeler, ou du moins invoquer des circonstances atténuantes :

Droite et roide est la côte, et le sentier étroit.

De tous nos poètes français, Chapelain est celui qui a le plus commis d'allitérations : il les faisait comme M. Jourdain faisait de la prose.

C'est pareillement pousser bien loin les scrupules de la critique que de blâmer l'emploi des noms anciens en *us*, en *is*, en *os*, en *as*, en *ès*, en *em*, en *am*, lorsqu'ils sont placés devant un mot qui commence par une consonne : la rencontre de ces consonnes finales avec la consonne initiale du mot suivant a, dit-on, l'inconvénient de donner au vers de la dureté. Il faudrait donc condamner ces vers :

Jadis Priam soumis fut respecté d'Achille.
(*Andromaque*, a. III, sc. VII.)

Burrhus ne pense pas, Seigneur, tout ce qu'il dit..
(*Britannicus*, a. IV, sc. IV.)

Vous savez, et Calchas mille fois vous l'a dit...
(*Iphigénie*, a. IV, sc. IV.)

La règle avec raison interdit l'hiatus; mais, ici encore, elle a parfois des exigences inacceptables. Elle condamne, par exemple, ces expressions où la prononciation, en supprimant la liaison d'une consonne finale avec une voyelle initiale, forme un hiatus à peine sensible : *querrier intrépide*, *tyran inflexible*, *camp ennemi*, etc. Elle note, comme fautive, la rencontre d'une voyelle finale avec l'*h* aspirée, quand la voyelle n'est pas une muette, ou lorsqu'elle fait corps avec la consonne nasale *n;* c'est à peine si elle permet l'hiatus qui se produit fort souvent entre la fin d'un vers et le commencement du vers suivant. Faut-il donc tenir pour mal fait ce vers de Racine où l'hiatus disparaît dans l'énergie et la rapidité de la pensée?

Si je la haïssais, je ne la fuirais pas;

Ou bien celui-ci où l'*n* de la négation *non* ne doit pas se prononcer.

Ah! douleur, non encore éprouvée!
(*Phèdre*, a. IV, sc. VI.)

Au sujet de l'assonance, les prescriptions de la règle sont presque toutes justifiées. Elle commande d'éviter les consonances formées soit par une syllabe finale et une syllabe initiale qui sont pareilles, soit par les finales de deux mots qui se suivent, soit par deux monosyllabes, de même sonorité :

Et ces tristes *chansons sont* les plaintes funèbres...
(MAYNARD.)

— Quelle que soit sa mère et de *qui qu'*il soit fils...
(CORNEILLE.)

— Qu'à son *ambition ont* immolé ses crimes...
(ID.)

— Burb*in im*patient chez moi frappe à la porte...
(BOILEAU.)

— Et d'un œil vigil*ant* épi*ant* ma conduite...
(VOLTAIRE.)

— Et d'un bras foudroy*ant* fond*ant* sur les rebelles...
(ID.)

— Et sur ses brodequins ne *put plus* se tenir[1]...
(BOILEAU, *Epître VII*, 38.)

1. Quicherat, p. 124, 131.

C'est évidemment pécher contre l'harmonie que de placer à la césure un mot dont la syllabe sonore ressemble à celle de la rime : cette consonance équivaut à une double rime, et le vers devient léonin :

Sortons; qu'en sûreté j'examine avec vous
Pour en venir à *bout* les moyens les plus *doux*.
(CORNEILLE.)

— Jusqu'au dernier soup*ir* je veux bien te le *dire*...
(ID.)

— Aux Saumaises fu*turs*, préparer des *tortures*...
(BOILEAU, *Satire IX*, 64.)

Les auteurs de traités ont le tort d'outrer l'interdiction et de l'appliquer à des sonorités dont la ressemblance est si faible qu'on la sent à peine. Ils réprouvent des vers tels que ceux-ci, injustement, selon nous :

Je tiens mon enne*mi*, mais je n'ai plus de *fils*...
(CORNEILLE.)

Pourquoi ne l'as-tu *plus?* Ou pourquoi l'avais-*tu?*
(ID.)

Nos desseins avor*tés*, notre haine trom*pée*.
(ID.)

— Observe les guer*riers*, les regarde mar*cher*.
(BOILEAU.)

— Sur un de vos cour*siers* pompeusement *orné*...
(RACINE.)

Ses yeux, comme effra*yés*, n'osaient se détour*ner*...
(ID.)

Ma honte est confir*mée*, et le crime achev*é*...
(ID.)

— Qui m'ose mépri*ser* après m'avoir trom*pée*.
(VOLTAIRE.)

Les hémistiches de deux vers qui se suivent ne doivent pas rimer entre eux. Le distique semblerait alors se partager en quatre parties égales et se transformer en quatre vers différents :

Embrassez, mes en*fants*, les genoux paternels;
D'un œil compatis*sant*, regardez l'un et l'autre;
Ne voyez point mon *sang*, n'y voyez que le vôtre.
(LA MOTTE.)

Encore faut-il qu'il y ait parité du son dans les hémistiches assonants, et non pas seulement une demi-ressemblance. Ces deux vers de Boileau, qu'on a critiqués, ne nous semblent pas répréhensibles :

De votre dignit*é* soute*nez* mieux l'éclat;
Est-ce pour travail*ler* que vous êtes prélat?
(*Le Lutrin*, chant I, 99.)

La finale d'une césure ne doit pas former consonance avec l'une des rimes voisines : ce redoublement de sonorités différemment placées troublerait l'impression du lecteur ou de l'auditeur, et y mettrait de la confusion :

Voilà jouer d'adresse et médire avec *art*,
Et c'est avec respect enfoncer le poi*gnard*.
Un esprit né sans *fard*, sans basse complaisance...
(*Satire IX*, 165.)

Si, toutefois, la finale de la césure sonne faiblement, et si le repos de l'hémistiche est à peine marqué, l'effet de la consonance s'amortit et la faute disparaît :

Il a dans ces horreurs passé toute la nuit.
Enfin, las d'appeler un sommeil qui le *fuit*,
Pour écarter de *lui* ces images funèbres...
(Racine, *Esther*, a. II, sc. I.)

Les rimes masculines et les rimes féminines qui se suivent, par couples réguliers, ne doivent pas avoir le même son; cette ressemblance, quand elle se produit, est d'un effet déplaisant :

Avant que tous les Grecs vous parlent par ma *voix*,
Souffrez que j'ose ici me flatter de leur *choix*,
Et qu'à vos yeux, seigneur, je montre quelque *joie*,
De voir le fils d'Achille et le vainqueur de *Troie*.
(*Andromaque*, a. I, sc. II.)

Nous renouvellerons, sur ce point, une observation déjà faite : quand la ressemblance du son est évidente et sensible, la faute existe; mais il serait excessif de blâmer des consonances, en partie semblables, qui produisent sur l'oreille une impression différente. Les rimes masculines en *é*, ou en *er*, par exemple, peuvent fort

bien être suivies de rimes féminines en *ée*. Nous ne souscrivons donc pas à la sentence qui a condamné les rimes de ces vers :

Considérez le prix que vous avez *coûté;*
Non pas qu'elle vous croie avoir trop *acheté;*
De maux qu'elle a soufferts elle est trop bien *payée*,
Mais une juste peur tient son âme *effrayée*.
(CORNEILLE.)

— Mais en vain, direz-vous, je pense vous ten*ter*
Par l'éclat d'un fardeau trop pesant à por*ter*,
Tout chantre ne peut pas, sur le ton d'un Or*phée*,
Entonner en grands vers la Discorde étouf*fée*.
(BOILEAU, *Satire IX*, 37.)

Faut-il enfin condamner deux couples de rimes, masculines ou féminines, dont le second reproduit les consonances du premier? S'il y a parité du son, et si les consonances pareilles sont fréquentes et prolongées, il en résultera une monotonie fâcheuse : le lecteur pourra se croire revenu aux tirades assonancées du moyen âge. La règle signale et veut prévenir ce défaut. On doit, cependant, tenir compte, ici encore, de la diversité de ces ressemblances et du degré de leur sonorité. Des sons réputés semblables, dans les prosodies, et notés comme tels, produisent quelquefois des consonances très atténuées qui choquent fort peu et passent inaperçues. Trop de rigueur serait hors de propos. Dans un passage d'*Andromaque*, on a critiqué une suite de rimes dont les consonances en *ée*, en *és*, en *té*, en *er* se succèdent presque immédiatement :

Fais-lui valoir l'hymen où je me suis rangée :
Dis-lui qu'avant ma mort je lui fus engagée;
Que ses ressentiments doivent être effacés;
Qu'en lui laissant mon fils c'est l'estimer assez.
Fais connaître à mon fils les héros de sa race;
Autant que tu pourras conduis-le sur leurs traces :
Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté,
Plutôt ce qu'ils ont fait que ce qu'ils ont été;
Parle-lui tous les jours des vertus de son père;
Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère.
Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger :
Nous lui laissons un maître, il le doit ménager.
(Acte IV, sc. I.)

Ces ressemblances de sonorité sont bien faibles : nous doutons qu'un lecteur y fasse attention. Ne peut-il pas arriver aussi qu'un poète redouble, à la rime, et multiplie à dessein, en vue d'un effet spécial, des consonances semblables, pour insister plus fortement sur l'importance de la pensée qu'il exprime? S'il atteint son but, n'est-il pas justifié par l'intention même et par le succès?

Quel sera donc le dernier mot de toutes nos observations? Il est facile à pressentir. Les préceptes que nous venons d'examiner sont, en général, fondés sur des principes de raison et de goût qui ne changent pas : chaque prescription, en particulier, doit être interprétée et appliquée avec intelligence et discernement. L'intérêt du poète lui conseille de reconnaître l'autorité de la règle; mais en y adhérant, il n'abdique pas son libre arbitre. S'il y a doute, ou exception, sa liberté personnelle garde le droit d'intervenir, d'apprécier, et de décider. Il convient aussi à la critique, qui se plaît au détail et s'y engage à fond, de résister à ses propres entraînements. Acceptons la règle, observons-la, sans la compliquer d'un rigorisme outré et d'une sorte d'inquisition grammaticale.

CHAPITRE II

Les réformateurs du vers français.

Réformateurs anciens et réformateurs modernes. — Pourquoi il ne sera question que des anciens. — Les novateurs du seizième siècle. — Les vers « mesurés ». — Causes de la faveur qui les a d'abord accueillis. — Impulsion donnée par Baïf aux innovations. — Son Académie de musique et de poésie. — Déclin rapide de la versification fondée sur la quantité des syllabes. — Seconde époque et nouvelle apparition des théories réformatrices du seizième siècle. — L'abbé d'Olivet. — Examen de son *Traité de prosodie*. — Le vers français non rimé, ou vers blanc. — Pourquoi le principe fondamental de notre versification a-t-il été si tardivement

reconnu et compris? — A quelle époque, et par qui il a été signalé. — Conclusion. De l'avenir réservé à la poésie française.

Il peut sembler étonnant, quand on connaît les ressources et les mérites de la versification française, qu'on ait osé former le projet, ou même concevoir l'idée de la détruire. Au temps de Baïf et de Jodelle, lorsque se sont manifestées les plus anciennes de ces tentatives, le vers français n'avait pas encore atteint le point de perfection où le travail des siècles suivants l'a porté par degrés : la langue, le goût, le style se dégageaient difficilement des lenteurs incertaines de la période de formation ; dans cet état général de confusion laborieuse, chaque innovation apportait la promesse d'un progrès nécessaire, et les esprits ardents osaient tout, parce que tout semblait alors possible.

L'ensemble des entreprises dirigées contre la versification française, soit par la Pléiade, soit par quelques novateurs timides du dix-huitième siècle, se présente à nous sous plusieurs aspects : on y distingue à la fois la différence des temps et celle des prétentions. Mais un trait leur est commun, dans cette diversité des systèmes ; toutes, sans exception, ont pour cause initiale, pour inspiration première, la même ignorance, ou la même notion fausse des principes constitutifs et des lois harmoniques du vers français. Voilà ce qu'on trouve au fond de leurs erreurs, et c'est aussi la raison qui explique leur complet avortement.

Ces projets incohérents, formés à contresens du vrai, successivement frappés, après un succès passager, d'une prompte et unanime réprobation, ont disparu sans retour ; ils ne sont plus qu'un souvenir lointain, qu'un bizarre épisode de notre histoire littéraire. Le temps présent, depuis quelques années, voit se produire une récidive de réformation périodique qui poursuit même but avec de nouveaux procédés. On connaît cette tentative et les moyens employés pour la soutenir[1]. On sait qu'il n'est plus question ni de la quantité, ni du vers blanc, ni du vers métrique, mais qu'il s'agit de supprimer tous les éléments essentiels du vers,

1. Voir p. 116-118.

le rythme, la césure, la rime, le nombre fixe des syllabes, et d'y substituer des échos et des rappels de sonorité, en un mot, des assonances et des allitérations.

L'heure n'est pas venue, ce nous semble, de porter un jugement définitif sur un tel dessein. Il faut lui laisser le temps de se développer et de mûrir. Qu'il sorte du vague, trop ambitieux, des aspirations indéterminées; qu'il se définisse d'abord par un programme nettement formulé et résolument appliqué; qu'il se démontre surtout et s'accomplisse par un ensemble d'œuvres entièrement conformes aux nouveaux principes ; alors il sera possible d'en apprécier la valeur et d'en mesurer les conséquences. Jusque-là, on pourra en augurer bien ou mal, mais non se prononcer en pleine connaissance de cause. Aussi, nous borneronsnous, dans ce chapitre, à donner le résumé historique des tentatives anciennes.

§ Ier

Les vers « mesurés », ou vers métriques, au seizième siècle. — Promoteurs principaux de cette innovation.

Dans ses *Recherches* sur l'histoire de France, Etienne Pasquier attribue à Jodelle l'invention des vers métriques en français[1]. Son témoignage est rectifié par celui de d'Aubigné qui nous apprend qu'un versificateur obscur, du nom de Mousset, avait entrepris de traduire en hexamètres français l'*Iliade* et l'*Odyssée*, deux ans avant la naissance de Jodelle, en 1530. On ne connaît de cette traduction, qui, sans doute, n'a pas été achevée, qu'un vers et demi du début, et ce court fragment, cité par d'Aubigné dans un opuscule intitulé *Petites œuvres meslees*, ne nous fait pas désirer une plus ample citation :

> Chāntĕ, Dĕēssĕ, lĕ cūer fŭrīeūx ēt l'īrĕ d'Achīllēs
> Pērnìcĭeūsĕ qŭi fūt[2].

1. Pasquier vécut de 1529 à 1615. Ses *Recherches de la France* parurent, en éditions partielles et successives, de 1560 à 1611.

2. Francis Wey, *les Révolutions du langage français* (1848), p. 360. — *Le Seizième Siècle*, Hatzfeld et Darmesteter, p. 113. — D'Aubigné vécut de 1560 à 1630.

On comprend que l'harmonie de ces vers n'ait séduit personne.

Le distique de Jodelle, écrit en 1552, et qui passa, comme dit Pasquier, pour « le premier coup d'essai en ce genre », a vraiment meilleure façon, et, selon le mot favori de ce temps-là, plus « de fluidité ». Le voici, bien qu'il soit très connu; il servait d'épigraphe au recueil assez froid de sonnets amoureux que publiait, pour ses débuts, Olivier de Magny, l'un de ces éphémères qui pullulent aux époques fécondes de la littérature :

Phēbŭs, Amōur, Cy̆prĭs, vēut sāŭver, nōurrĭr ĕt ōrnēr
Tōn vērs, cuēur ēt chēf, d'ōmbrĕ, dĕ flāmmĕ, dĕ flēurs[1].

Cette imitation de la prosodie antique, qui était fondée, comme on sait, sur la combinaison des syllabes longues et des syllabes brèves, n'est pas irréprochable. Le monosyllabe *et*, du premier vers, pour éviter l'hiatus, devrait être sonore et marquer la liaison des deux mots, comme en latin, au lieu d'être muet, comme en français : très bref par nature, il ne peut devenir long, dans le second vers, que par position ; mais il faut alors que la prononciation fasse sentir la consonne finale, toujours comme en latin, au lieu de la supprimer, selon l'usage français. A ces deux fautes de quantité s'ajoute un solécisme qui rend le distique inintelligible. Que signifie, dans le premier vers, ce verbe qui est au singulier avec trois sujets? Cela n'est ni latin, ni français. Une traduction est nécessaire. On a proposé celle-ci : « Phébus veut sauver ton vers de l'ombre, Amour nourrir ton cœur de flamme, Cypris orner ta tête (ton chef) de fleurs[2]. » La glose, un peu subtile peut-être, prouve l'obscurité du texte.

Tel qu'il était, ce distique fit fortune dans le monde où l'on pindarisait. « C'est vraiment un petit chef-d'œuvre, » s'écrie Pasquier en le citant. On admit dès lors, comme un axiome, qu'on pouvait faire des vers métriques en français et que notre versification gagne-

1. Pasquier, édition de Léon Feugère (1849), t. II, ch. XLIII, p. 79. — Francis Wey, p. 359. — Sur Olivier de Magny, qui mourut en 1560, voir Hatzfeld, etc., p. 127.
2. Hatzfeld, etc., p. 114.

rait beaucoup à prendre pour base la quantité, comme celle des anciens. Les fortes têtes du siècle, Henri Estienne, Ramus, se rangèrent, ainsi que Pasquier, à cette opinion qui flattait l'orgueil national et semblait justifier « la précellence du langage français[1] ». Thomas Sibillet, dans une seconde édition de son *Art poétique*, publié d'abord en 1548, admire l'invention nouvelle : « Les François commencent jà à monstrer aux Grecs et aux Latins comme ils peuvent bien mesurer un carme (un vers); aussi ils commencent à adopter en leur langue les pieds et mesures des Grecs et des Latins. Nous avons des carmes[2] mesurez à la forme des anciens élégiaques que d'excellents poètes de nostre aage ont escritz. »

Pasquier, lui aussi, était poète à ses heures. Esprit ouvert et pénétrant, d'un bon sens original, à la fois amoureux des « anciennetez » et indulgent aux nouveautés, il faisait avec la même facilité des vers français et des vers latins, qu'on a recueillis dans ses œuvres complètes : il s'y délassait de ses travaux de jurisconsulte et d'avocat. Vauquelin de la Fresnaye accorde à ses poésies françaises un éloge qui n'est pas médiocre :

> Et Pasquier a prouvé, par ses vers excellents,
> Que Phébus hante aussi les barreaux turbulents[3].

Les conseils de Ramus et les avances flatteuses de la jeune école des métriciens le décidèrent à faire lui-même des vers d'après le nouveau modèle. En 1555, à l'âge de vingt-sept ans, il donnait la seconde édition d'une œuvre de sa jeunesse, *le Monophile*, traité sur l'amour, en prose mêlée de vers[4]. Nicolas Denizot, un talent à tout faire, peintre, graveur, mathématicien, ingénieur et poète, qui avait trouvé dans l'anagramme de son nom un moyen de s'anoblir sur l'Hélicon, en se faisant appeler comte d'Alsinois, écrivit une préface en

1. Ramus, né en 1502, périt en 1572, dans le massacre de la Saint-Barthélemy. Il publia sa *Grammaire française* en 1562. — H. Estienne vécut de 1531 à 1598. Son livre sur *la Précellence du langage françois* est de 1579.
2. C'est le mot latin *carmina* transplanté tout vif en français. — Francis Wey, p. 359. — Hatzfeld, etc, p. 114, 130, 132.
3. Vauquelin a vécu de 1567 à 1606.
4. *Le Monophile*, l'amant d'une seule personne ou d'une seule chose : du grec μόνος, seul, et φιλεῖν, aimer.

vers hendécasyllabes mesurés, pour ce *Monophile*, déjà publié en 1554. Pasquier, dans ses *Recherches*, se borne à citer les cinq derniers vers qui lui semblent, dit-il, couler assez doucement :

Or, quant est de l'amour ami de vertu,
Don céleste de Dieu, je t'estime heureux,
Mon Pasquier, d'en avoir fidèlement fait,
Par ton docte labeur, ce docte discours;
Discours tel que Platon ne peut refuser.

L'année suivante, en 1556, Pasquier écrivit une élégie en vers hexamètres et pentamètres, à la mode antique :

Rien ne me plait, sinon de te chanter, servir et orner,
Rien ne te plaît, mon Bien, rien ne te plait que ma mort...
Si vaine est ma fureur, si vain est tout ce que des cieux
Tu tiens, si en toi gît cette cruelle rigueur,
Dieux, patrons de l'amour, bannissez d'elle la beauté
Ou bien l'accouplez d'une amiable pitié.

En quoi tous ces vers, aux pieds pesants, diffèrent-ils de la plus vulgaire prose? Pasquier, en se citant lui-même, n'ose pas se louer, mais il est visible qu'il s'applaudit intérieurement : « Je ne dis pas que ces vers soient de quelque valeur; mais bien estimé-je qu'ils sont autant fluides que les latins. » Dans cette verve première de la poésie métrique, le comte d'Alsinois fit aussi une de ces petites pièces que l'anthologie grecque appelle *Epigrammes*, c'est-à-dire *Inscriptions :* elle est en distiques, comme l'élégie de Pasquier, et ne compte que six vers; de là, son nom d'*Hexastique*[1] :

Vōy dĕ rĕchēf, ō ālmĕ Vĕnūs, Vĕnūs ālmĕ, rĕchāntēr
Tōn lōz īmmōrtēl pār cĕ pŏētĕ săcrē :
Vōy dĕ rĕchēf ūn vērs ănĭmé, vērs dīgnĕ dĕ tōn nōm,
Vērs quĕ lă Frāncĕ rĕçoīt, vērs quĕ lă Frāncĕ lĭrā;
Et fāis qu'ēn rĕsŏnānt tōn lōz, il pūissĕ, dĕ sēs vērs,
Pār tă bĕnīgnĕ făveūr, vāincrĕ lă fōrcĕ d'ămōur[2].

Comme les vers précédents, l'*Hexastique* désarme la critique. Remarquons seulement combien le sentiment de la quantité est faible et peu sûr chez ces métriciens,

1. Du grec ἕξ, six, et στίχος, vers.
2. Francis Wey, p. 359. — Le comte d'Alsinois, né en 1515, mourut en 1559.

puisqu'ils font brèves la première syllabe de *rigueur* et la première de *lira*.

Enfin Baïf parut, et se dévoua, avec suite et persévérance, au succès du parti de l'innovation. Selon Pasquier, il s'y rallia comme un transfuge qui, par dépit, passe d'un camp dans l'autre et cherche fortune sous un drapeau étranger : « Marri que *les Amours* qu'il avoit premièrement composés en faveur de sa *Méline*, puis de *Francine*, ne lui succédoient envers le peuple de telle façon qu'il désiroit, il fit vœu de ne faire de là en avant que des vers mesurez. » M. Becq de Fouquières, auteur d'un choix fort intéressant des poésies de Baïf, publié en 1874, proteste contre cette allégation; il nous semble pourtant qu'un historien contemporain, qui a vu de près les hommes et les choses, était peut-être mieux placé pour connaître la vérité qu'un éditeur de 1874, si compétent qu'il soit. Né en 1532, comme Jodelle, et plus âgé de trois ans que Pasquier, Baïf avait, en effet, composé, de 1552 à 1555, les deux recueils poétiques qui viennent d'être cités : ses vers ont le très grave défaut, commun, d'ailleurs, à tous les versificateurs du seizième siècle, d'être prolixes et négligés, et de blesser trop souvent le goût le moins sévère; mais d'excellents juges, Sainte-Beuve, tout le premier, ont distingué et signalé, dans l'ensemble de ses œuvres, quelques parties naïves et gracieuses qui émergent, çà et là, du torrent débordé de ses improvisations insipides, comme des îles fleuries où se repose et se ranime le regard du lecteur. Ce qui est certain, c'est que l'adhésion donnée par Baïf à la versification métrique fut réfléchie et raisonnée, et non point uniquement l'effet d'un entraînement subit ou d'un caprice.

Talent incomplet dans l'œuvre poétique, Baïf était un esprit fertile en idées. Il avait formé le projet de rétablir et de rendre plus intime et plus étroite l'ancienne alliance de la musique et de la poésie, il voulait non seulement enrichir notre vers des formes harmonieuses du vers grec et latin, mais remettre aux mains de la muse française la lyre antique. Pour être solide et féconde, cette union, selon lui, devait reposer sur une seule et même base de notation musicale et de notation prosodique, c'est-à-dire sur la distinction des syllabes

en longues et en brèves et sur leur savante combinaison. « Dans les considérants des statuts de son Académie, dit M. Becq de Fouquières, il déclare que son but est de renouveler l'ancienne façon de composer des vers mesurez pour y accommoder le chant pareillement mesuré selon l'art métrique. Ainsi il ne vit dans la phrase musicale que des brèves et des longues, et, par similitude, c'est la quantité des syllabes qu'il prit pour base de son système prosodique, tandis qu'il aurait dû porter ses efforts sur l'identité à obtenir entre le rythme de la phrase musicale et celui des vers, par la distribution méthodique des accents[1]. » Il se trompa donc doublement; mais les erreurs qui procèdent d'une noble inspiration, lors même qu'elles aboutissent à un échec retentissant, ne laissent pas que d'honorer ceux qui les commettent.

C'est pour réaliser cette idée qu'il composa beaucoup de vers mesurés, dont un certain nombre furent mis en musique, notamment une partie de sa traduction des *Psaumes* et ses *Chansons*. Deux projets accessoires complétaient et soutenaient le dessein principal : il tenta de réformer l'orthographe, et réussit à créer une Académie de musique et de poésie qui dura vingt ans. Il a lui-même caractérisé, en quelques vers, sa double ambition de poète et de musicien :

Maistre de l'art de bien chanter
Qui me fit, pour l'art de musique
Réformer, à la mode antique
Les vers mesurez inventer[2].

Au seizième siècle, les gens de lettres étaient fort souvent de bonne maison. Comme ses amis de la Pléiade, Ronsard, du Bellay, Jodelle, — pour ne citer que les plus célèbres, — Baïf appartenait à l'une de ces familles, nobles ou anoblies, qui cumulaient avec la richesse héréditaire d'honorables emplois. Son père, protonotaire du roi, avait été ambassadeur à Venise; lui-même possédait un domaine seigneurial dans l'Anjou. Bien vu des courtisans, estimé du prince, doté de pensions et de sinécures bien rentées, il faisait quelque figure dans la

1. Page XXXII.
2. Poèmes, *A son livre*, Becq de Fouquières, p.

société parisienne. Il fit servir ces faveurs de la fortune au succès de ses entreprises musicales et poétiques. Groupant autour de lui tous les esprits ardents qu'il jugeait disposés à entrer dans ses vues et capables de les seconder, il les conviait à des réunions périodiques qui se tenaient dans sa maison de la rue des Fossés-Saint-Victor ; le jour choisi était le dimanche. Ainsi prit naissance cette façon d'Académie, approuvée par lettres patentes de Charles IX en 1570. D'importants personnages, tels que le duc de Joyeuse et le duc de Retz, se firent honneur d'y paraître et de se faire inscrire sur le livre « en beau vélin » qui contenait les statuts et les noms des fondateurs ; Charles IX et Henri III ne dédaignèrent pas d'y prendre séance assez régulièrement ; leur exemple y entraîna la cour. Ronsard, Desportes, Amadis Jamyn, Gui de Pibrac, du Perron y représentaient le monde de la littérature et figuraient parmi les plus assidus. On lisait les vers nouveaux, nés dans le cénacle même ou publiés au dehors ; on dissertait sur la musique, la grammaire et la prosodie, sans exclure ni la philosophie ni l'éloquence ; et ces doctes entretiens se terminaient le plus souvent par un concert où l'on chantait les « vers mesurés » de Baïf : lui-même en avait fait les airs en collaboration avec un maëstro de quelque notoriété, Joachim Thibaut de Courville.

Le succès fut grand, et le bruit en vint jusqu'au fond des provinces. Le public lettré de ce temps-là ne se composait pas uniquement de savants de profession, de grécisants et de latinisants, comme on pourrait le croire ; il ne tenait pas tout entier dans l'enceinte de Paris ; il n'avait d'autres limites que celles de la France même et se ramifiait dans les classes les plus diverses de la noblesse, du clergé et de la bourgeoisie. Selon le mot de Pasquier, « on eût dit que ce temps-là était entièrement consacré aux Muses[1]. » Mais ce vaste public ne pouvait être que le lecteur, et non l'auditeur, des vers de Baïf ; il n'assistait pas aux concerts du dimanche ; et quand ces vers mesurés et non chantés passèrent sous ses yeux, ils n'avaient plus le charme d'emprunt, le prestige que leur prêtait la musique. Séparée de l'ac-

1. Edition Feugère, t. II, p. 19, ch. XXXVIII. — Hatzfeld, etc., p. 125.

compagnement qui créait l'illusion, et réduite à sa valeur intrinsèque, cette poésie laissa voir toutes ses faiblesses. « Baïf, dit d'Aubigné, a fait une grande quantité de vers mesurez, lesquels, à la saulse de la musique, furent agréables, mais prononcez sans cette ayde, furent trouvez fades et fascheus[1]. » La déception du public fut d'autant plus violente dans ses effets que l'attente excitée avait été plus générale et plus vive. La renommée de Baïf subit les représailles cruelles que l'opinion désenchantée lui infligea ; ses vers, qui avaient fait tant de bruit, firent en tombant une sorte de scandale.

Cette catastrophe, aussi méritée qu'imprévue, porta un coup mortel au parti des novateurs. Enveloppé dans la disgrâce du poète musicien, il perdit le peu de crédit et de célébrité que les essais du début lui avaient pu donner; ses derniers adhérents se disculpèrent et se vengèrent du malheur de leur cause en l'imputant au seul Baïf, comme ces méchants soldats qui, après une défaite, en rejettent toute la faute sur leur général. Les historiens de la fin du siècle, interprètes de ces rancunes, se sont montrés sévères pour la mémoire du vaincu : « Je souhaite, dit Pasquier, que quiconque fera des vers mesurez soit plus né à la poésie que celui qui de notre temps s'en voulut dire le maistre ; il fut en ce sujet si mauvais parrain qu'il découragea chacun de s'y employer[2]. » — « Il n'étoit poète que par estude et contrainte, » dit aussi Colletet; et du Perron qui avait tenu son coin parmi les beaux esprits de l'Académie, renchérit sur cette vivacité de dénigrement : « le Baïf estoit un très bon homme, mais un très mauvais poète[3]. »

Il faudrait beaucoup citer pour mettre le lecteur en état de juger la cause et de prononcer entre Baïf et ses détracteurs ; nous donnerons, du moins, quelques fragments des *Chansons :*

Vous me tuez si doucement,
Avecque tourments si benins

1. Tome I, p. 453. — Edition Réaume et La Caussade. — Hatzfeld, etc., p. 115.
2. Tome II, ch. XLIII, p. 79, 80.
3. Becq de Fouquières, p. XXVIII. — Voir aussi, dans cette excellente notice, les p. XXII-XXIII.

Que ne sais chose de douceur
Plus douce qu'est ma douce mort...
O chère sœur, tu m'as donc
Laissé dedans le bourbier
Du monde vain et trompeur!
Au ciel ton âme montant
En terre laisse ton corps[1]...

Ces vers ne sont ni meilleurs ni pires que ceux du même genre que nous connaissons déjà. Ce seraient, dit-on, des vers trochaïques, formés par l'alternance régulière des longues et des brèves[2] : en fait, la quantité des syllabes nous y paraît arbitraire et fort difficile à discerner. C'est de la simple prose.

Baïf survécut, de peu d'années seulement, à la ruine de ses ambitions; miné par la maladie et par le chagrin, il mourut en 1589. A l'époque où il suivait encore les lois de la versification française, il avait imaginé de donner plus d'ampleur à la forme du vers; il créa donc un mètre nouveau, le vers de quinze syllabes :

Je veu donner aux François un vers de plus libre accordance,
Pour le joindre au luth sonné d'une moins contraincte ca-
[dance[3].

C'était préluder aux vers mesurés par des vers démesurés. Le nom de l'inventeur est resté à l'invention, non comme un titre d'honneur. On appelle vers baïfins ces vers de quinze syllabes; et, très souvent, par une extension peu légitime, on applique ce surnom aux vers métriques, que Baïf n'a pas inventés. Le malheureux versificateur cumule dans une seule et même épithète sa double infortune.

§ II

Pourquoi les vers métriques n'ont pas réussi.

Quelque temps avant le désastre final, les partisans du vers métrique voyant que le public s'obstinait à préférer les vers rimés et que « la douceur de la rime,

1. Pages 364, 368.
2. Le pied latin dit trochée se compose d'une longue et d'une brève. — « Trochée » vient du grec τρόχος, roue, rapidité.
3. Page 23.

comme dit encore Pasquier, s'était profondément insinuée dans les esprits », crurent habile de s'approprier ce moyen de succès : ils firent des vers qui étaient à la fois mesurés et rimés. Claude de Buttet, poète officiel de Marguerite de France, fille de François Ier et duchesse de Savoie, eut le premier l'idée de cette forme hybride, dont il donna l'exemple en 1561. On ne se borna pas à ce changement. On s'était, en outre, aperçu que les vers métriques les moins mal accueillis étaient ceux qui imitaient les strophes saphiques d'Horace; bientôt on ne vit plus sortir de l'école des métriciens que des pièces composées sur ce modèle. A se modifier ainsi, il y avait plus d'un avantage. Le vers saphique latin, hendécasyllabe avec césure, une fois converti en notre langue, ressemble fort au vers de onze syllabes, français d'origine et rimé; et comme la mélodie des strophes latines, conservée par l'Eglise, a passé jusqu'à nous, les vers métriques de nouvelle facture en reproduisant une forme de provenance française, devenaient en même temps des vers chantés, comme ceux de Baïf. Ajoutez à cela une séduisante facilité d'exécution, car rien n'est aisé comme de composer des vers sur un air connu : les mots s'y prêtent et s'arrangent d'eux-mêmes; ils n'ont pas à créer l'harmonie du vers, ils la reçoivent toute faite; il leur suffit de s'y conformer. On ne semble pas, d'ailleurs, avoir compris que ce retour manifeste au système prosodique du vers purement français équivalait à un aveu d'impuissance.

Les strophes saphiques de Ronsard, celles de Rapin et de Passerat que les historiens de notre littérature citent volontiers comme de curieux spécimens d'une mode ancienne, ne manquent ni de souffle poétique ni d'harmonie; mais ils doivent ce mérite beaucoup moins à une combinaison souvent fautive et toujours incertaine de syllabes longues et de syllabes brèves qu'à un mélange heureux et instinctif de syllabes toniques et de syllabes atones, suggéré, en quelque sorte, par la mélodie du rythme latin. On connaît le début de l'ode de Rapin sur la mort de Ronsard[1]; voici une strophe de Ronsard lui-même :

1. Voir p. 200.

Ni l'âge ni sang ne sont plus en vigueur;
Les ardents pensers ne m'échauffent le cœur.
Plus mon chef grison ne se veut enfermer
Sous le joug d'aimer[1].

Les vers de Passerat soutiennent la comparaison avec ceux de Ronsard et de Rapin :

L'esprit insensé ne se pait que d'ennuis,
Plaintes et sanglots; ne repose les nuits :
Pour guérir ces maux, que l'aveugle vainqueur
Sorte de mon cœur[2].

On a remarqué, à ce propos, qu'il serait possible, sans observer la quantité, d'imiter et de reproduire, dans les vers français, les pieds métriques des vers latins, au moyen d'une savante disposition des accents, qui remplacerait les longues et les brèves par des toniques et des atones. Que gagnerait-on à cette ingénieuse nouveauté? si l'on ne peut faire, dans notre langue, des vers métriques supportables qu'à la condition d'appliquer les principes de la versification fondée sur l'accent, pourquoi s'évertuer à composer de laborieux pastiches du vers latin? N'est-il pas plus rationnel et plus simple de faire, selon la méthode française, des vers français?

L'innovation prosodique du seizième siècle a échoué parce qu'elle était tout ensemble impossible et inutile. On n'avait pas alors, on n'a eu que beaucoup plus tard la claire notion de cette inutilité; une prompte expérience a montré, du moins, que l'entreprise ne pouvait réussir. La raison de cette impossibilité est dans la nature même de notre langue, dans les différences essentielles qui la distinguent si évidemment des langues anciennes. En grec et en latin, les mots sont d'une qualité ferme et sonore, dont le relief est vivement accusé; la longueur ou la brièveté des syllabes, scandée par la parole, s'y caractérise avec netteté et se fait sentir avec certitude. Il en résulte une harmonie naturelle qui se

1. Pasquier, t. II, p. 82.
2. Passerat vécut de 1532 à 1602. Il est l'auteur des vers insérés dans la *Satire Ménippée*. — Rapin, homme d'action et homme d'étude, qui maniait avec la même vigueur la plume et l'épée, a collaboré, lui aussi, à la rédaction de cette Satire célèbre. Né en 1540, il mourut en 1608. — Ronsard vécut de 1524 à 1585.

prête aux combinaisons les plus variées. Ce qui facilite ces combinaisons, c'est que toute consonne, à la fin d'un mot, est sonore et non muette ; on peut donc rendre longue par position une syllabe finale, brève par nature, lorsque le mot suivant commence par une consonne. Chaque mot qui se décline, article, substantif, adjectif ou pronom, reçoit du cas de la déclinaison plusieurs désinences, tantôt brèves, tantôt longues : il peut donc entrer dans les dispositions et les formes métriques les plus différentes.

La langue française, née sous d'autres cieux, dans la confusion d'une longue décadence, ne possède pas les mêmes avantages ; la douceur dont elle est douée, et qui est son charme propre, est trop souvent assourdie par l'*e* muet et par la consonne nasale. On y trouve, sans doute, comme en toute langue, des syllabes dont la quantité est évidente, soit des longues, qui sont telles par nature, soit des particules et des monosyllabes atones qui équivalent à des brèves ; mais ce n'est là qu'une faible minorité, et d'Olivet lui-même en fait l'aveu : tout le reste est d'une valeur prosodique douteuse, très difficile à déterminer. La masse des syllabes françaises semble s'effacer et se confondre dans un état général de vague intensité et de sonorité affaiblie.

Parmi les principales causes du trouble et de l'affaiblissement de la quantité dans les mots français, il faut signaler la prédominance de l'accent tonique et la place invariable qu'il occupe à la fin des mots. Dans les langues anciennes, l'accent, plus aigu et plus musical, mais plus léger et plus mobile que le nôtre, ne contrariait pas la quantite et n'y portait aucune atteinte ; il ne rendait pas longue la brève sur laquelle il était placé ; tout son effet se bornait à varier, par de rapides inflexions de la voix, l'harmonie des combinaisons rythmiques. L'accent français, dont le timbre est moins élevé, ajoute à la force et à la durée de la syllabe qui en est marquée : il en fait une longue, et comme la voix et la pensée se hâtent vers cette syllabe principale et semblent courir snr celles qui la précèdent, l'accent final les abrège par l'effet du contraste et en diminue la valeur. Cela est si vrai que les syllabes les plus longues par nature perdent une partie de leur durée, lorsqu'elles

sont suivies et dominées par la tonique. Dans le mot *refuser*, par exemple, la seconde syllabe est longue évidemment; mais son intensité s'efface devant celle que l'accent donne à la finale. Que cette longue devienne tonique, à son tour, comme dans *je refuse*, l'accent la renforce aussitôt; il en double la durée et l'importance. Dans les mots français, l'accent, à vrai dire, crée la quantité. Il est donc le seul régulateur du rythme; et c'est pour ne l'avoir pas compris que des réformateurs plus modernes ont essayé de rétablir dans nos vers la combinaison des longues et des brèves, déjà condamnée au seizième siècle.

§ III

Nouveaux essais d'une réformation prosodique, au dix-huitième siècle. — L'abbé d'Olivet. — Suppression de la rime : les vers blancs. — L'importance de l'accent tonique signalée pour la première fois, en 1803.

L'abbé d'Olivet, que la grammaire avait porté à l'Académie, n'aimait pas les vers « mesurés », et ne songeait nullement à les tirer de l'oubli. « J'en ai là plus de mille, disait-il, et je n'en ai pas trouvé un seul de bon, ni même de supportable[1]. » Il voulut cependant remettre en honneur la combinaison métrique des vers grecs et latins, et il écrivit en 1767 un *Traité de prosodie* pour la recommander. Il y avait bien une certaine inconséquence à rétablir un principe dont il blâmait les anciennnes applications. L'homme de goût et le grammairien, chez lui, n'étaient pas d'accord. Cette contradiction s'explique par l'idée très peu juste qu'on se faisait alors des vers français : d'Olivet pensait avec son siècle que ce vers consistait uniquement dans la rime et dans le nombre fixe des syllabes; il lui reprochait de n'avoir pas de rythme. Estimant d'ailleurs, et avec raison que le rythme est l'âme du vers et qu'il en fait, selon son expression, toute la vertu, il fut ainsi conduit

1. *Traité de prosodie française*, p. 113.

ou ramené à l'imitation du système prosodique de l'antiquité, comme au seul moyen de créer ce rythme dont il ne voyait aucune apparence. Non qu'il prétendît imposer comme une loi l'observation de la quantité; il se bornait à regretter qu'elle ne comptât pour rien dans notre vers et il conseillait aux poètes de l'y introduire autant que possible et de la prendre pour règle.

Il chercha d'abord à voir clair dans ses propres idées et dressa, à cet effet, toute une nomenclature des syllabes françaises, réparties en trois classes et distinguées par ces trois mots : longues, brèves et douteuses. Examinant l'une après l'autre les voyelles principales des syllabes, il en pesa la valeur et entreprit d'en fixer la quantité. Le grand défaut de ces évaluations est de ne reposer sur aucun principe certain : l'œuvre manque de base. Dans ses décisions, l'auteur s'autorise de remarques particulières et de faits accidentels; lors même qu'il rencontre juste, il ne donne pas la raison de ce qu'il a constaté. Il a fort bien remarqué, par exemple, que certaines syllabes, qui sont longues à la fin des mots, deviennent brèves, si elles changent de place dans ce mot, ou si elles servent à former un mot composé : l'*a* qui est long dans bar*bare* et dans ex*tase*, devient bref dans bar*ba*rie et dans *s'*ex*ta*sie; la diphtongue *oi* de *joie* s'abrège dans *joyeux;* la diphtongue *ou*, longue dans *épouse*, est brève dans *épousée*. D'Olivet signale ces différences, sans les expliquer. C'est la présence ou l'absence de l'accent tonique qui produit ces changements de la quantité d'une même syllabe, et qui fournit l'explication nécessaire.

Pour se reconnaître dans l'obscurité de son sujet, l'auteur n'a d'autre guide que la prononciation, si variable elle-même et si peu sûre. Aussi tombe-t-il fréquemment en de singulières méprises. Il note comme *brèves* des syllabes toniques telles que celles-ci : ai*mable*, nec*tar*, au*dace*, at*trait*, par*fait*, *astre*, joy*au*, co*teau*, comp*tant*, fu*nèbre*, *règle*, re*mède*, *tiède*, in*tègre*, cru*el*, re*belle*, *prenne*, pré*cepte*, ob*sèques*, *éther*, *feu*, *lieu*, *odeur*, *peur*, ef*fort*, *bord*, en*core*, bra*voure*, *il court*, etc. [1]. Il y a aussi la classe des « douteuses, »

1. Pages 82-98.

sans qu'on voie bien pourquoi il ne les a pas rangées soit parmi les longues, soit parmi les brèves. Sont ainsi notées les syllabes toniques de ces mots : con*cert*, chi*mère*, *père*, sin*cère*, *lèvre*, car*rière*, sou*tien*, *tige*, pro*dige*, ves*tige*, em*pire*, *lire*, *écrire*, es*poir*, ter*roir*, em*ploi*, etc.[1]. Le résultat le plus clair de ces classifications serait de condamner comme faux un très grand nombre de vers de nos meilleurs poètes, classiques ou romantiques; car on y trouve fort souvent, à la césure et à la rime, quelques-unes de ces syllabes toniques réputées brèves par d'Olivet : si l'on prenait pour base de notre système prosodique la quantité, quelle faute serait plus grave que de placer des syllabes brèves aux deux temps forts du rythme ? Il faudrait corriger les chefs-d'œuvre.

Rendons-lui cette justice qu'il avait conscience de la fragilité de son œuvre. Il la termine par l'aveu de ses hésitations et de ses inquiétudes : « Ce n'est pas que je me reproche d'avoir trop peu consulté; mais je doute encore fort souvent. Je n'ai guère trouvé mes oracles d'accord[2]. » La tentative de d'Olivet est restée sans effet et n'a reçu aucune application; elle a tout au plus éveillé un faible écho dans la critique contemporaine, notamment dans les articles où Marmontel s'évertue à prouver que les pieds métriques des vers latins ne sont pas étrangers aux vers français.

Jusqu'ici, les projets de réforme prosodique, que nous avons successivement examinés, avaient ce mérite ou cette excuse de remplacer du moins par quelque chose ce qu'ils prétendaient changer ou détruire. Ils n'étaient pas purement négatifs; ils avaient même l'ambition d'être considérés comme un progrès. Bien différente est l'idée d'ôter la rime au vers français, tout en lui conservant sa forme et ses lois rythmiques. Elle n'apporte rien de nouveau; elle n'invente qu'une suppression. Ce qui la fait paraître plus étrange encore, c'est qu'elle a pris naissance en un temps où l'on pensait que la rime seule, comme l'écrit Voltaire en répondant à la Motte, permet de distinguer le vers de la prose[3]. Que restait-il alors à ce vers mutilé, et que

1. Pages 93-100.
2. Page 106.
3. Préface d'*Œdipe*. Edition de 1730.

pouvait-il être, sinon une ligne de prose dont les syllabes étaient comptées? « Les vers blancs, a dit encore Voltaire, ne coûtent que la peine de les dicter; cela n'est pas plus difficile à faire qu'une lettre. Ceux qui les ont inventés ont prouvé par là qu'ils ne savaient pas rimer. Les vers blancs sont nés de l'impuissance de vaincre la difficulté de la rime, et de l'envie d'avoir plus tôt fait[1]. »

Il se peut aussi que l'idée nous en soit venue de l'étranger. On faisait des vers blancs en Italie et en Espagne, dès le commencement du seizième siècle; on en faisait aussi, mais un peu plus tard, en Angleterre. On cite dans ce genre, l'*Italia liberata da' Goti*, de Trissin, les *Api*, de Ruccellaï, *la Coltivazione* d'Alemanni, des comédies de Trissin et d'Arioste, des poésies lyriques de Sannazar, le poème *Héro et Léandre* de l'espagnol Boscan, à la date de 1543[2].

Ces exemples ont pu provoquer des imitations. La versification, dans ces langues étrangères, est, comme la nôtre, fondée sur l'accentuation et non sur la quantité : il est donc rationnel d'admettre que le vers sans rime puisse également réussir en France. Il faut considérer, toutefois, que l'accent, à l'étranger, est bien plus marqué et mieux observé que dans notre langue; il imprime au rythme une cadence dont l'effet, plus sensible, soutient le vers et lui permet de renoncer avec moins de désavantage au secours de la rime. Voltaire avait raison de conserver la rime au vers français; sa critique du vers blanc est juste, si on l'applique aux essais qu'il avait sous les yeux; elle cesserait de l'être si on lui donnait un sens absolu. Il est certain qu'un vers sans

1. Préface de la traduction du *Jules César* de Shakespeare. — *Dictionnaire philosophique*, article *Rime*.

2. Tobler, p. 20. Voici quelques explications sur ces auteurs et sur leurs ouvrages : *l'Italie délivrée des Goths*, poème épique de Trissin, parut en 1547 et 1548; Trissin (Giovan Georgio Trissino), né à Vicence, mourut à Rome en 1550. — Ruccellaï, né à Florence, mourut en 1525; son poème, *le Api* (les Abeilles), est une imitation de Virgile. Il parut à Venise en 1539. — Alemanni ou Alamanni (Florentin) vécut en France et y remplit des fonctions à la cour de François Ier et de Henri II. Il mourut en 1566. Son poème didactique, *la Coltivazione* (la Culture), fut imprimé à Paris en 1546. — Sannazar (Jacopo Sannazaro), Napolitain, publia des *Sonetti* et des *Canzoni* en 1530. Il mourut la même année. — L'espagnol Boscan, de Barcelone, mort en 1544, a traduit en vers libres le poème d'*Hero et Léandre*, attribué au poète grec Musœus.

rime, composé avec art, formé d'un choix judicieux de syllabes toniques et de syllabes atones, relevé, en outre, par la beauté du style et par la force des pensées, peut avoir, même en notre langue, des qualités rythmiques et poétiques qui le défendront de toute comparaison avec la prose[1]; mais en lui supposant tous ces mérites, il restera inférieur au vers qui réunit les avantages de la rime à ceux du rythme.

Au dix-huitième siècle, on l'a fréquemment employé à traduire des poèmes anciens ou étrangers. Blaise de Vigenère, en 1558, a traduit les *Psaumes* en vers blancs; l'académicien Méziriac, vers le milieu du dix-septième siècle, a traduit de même beaucoup de passages des poètes anciens, ajoutés au commentaire de sa traduction en prose des *Epîtres* d'Ovide. Voltaire a traduit en alexandrins non rimés une partie du *Jules César* de Shakespeare et quelques morceaux du poète persan Sadi; Marmontel, en 1777, a relevé par de semblables intermèdes la prose des *Incas*[2]. La traduction étant une œuvre d'ordre secondaire, le vers blanc, forme diminuée, y est à sa place : il lui donne du relief sans en changer le caractère. Ce serait méconnaître la nature et le but de la poésie que de le préférer au vers rimé dans les œuvres créées par l'inspiration poétique. Une loi supérieure, dont les règles prosodiques ne sont que les interprètes, commande au poète de tendre à la perfection et d'y atteindre autant que possible : la poésie ne remplit son objet et ne réalise son idéal qu'à la condition de se rapprocher, par un effort constant, de l'excellent et du parfait. On commettrait un contresens, on tomberait dans une contradiction, si l'on affaiblissait sa puissance par un moyen d'expression incomplet.

Que fallait-il pour mettre fin aux retours périodiques de ces anciennes erreurs que des échecs réitérés ne suffisaient pas à convaincre ni à décourager? Un sentiment plus éclairé des lois harmoniques du vers français, une vue plus juste et plus pénétrante des éléments essentiels du rythme pouvaient seuls produire ce ré-

1. Voir Guyau, et l'exemple qu'il cite, p. 190. *Problèmes de l'esthétique contemporaine.*
2. Tobler, p. 21, 23.

sultat. Ce progrès tardif s'est manifesté au commencement du dix-neuvième siècle ; il ne s'est accompli que dans la seconde moitié du siècle. On s'étonnera qu'il soit dû à un étranger, et que l'abbé italien Scoppa ait vu plus clair que la science française dans le rythme et l'harmonie du vers français. « Il a fallu, dit fort bien Quicherat, que cet Italien vînt nous apprendre le rôle que l'accent joue dans notre langue, en particulier dans notre système de versification et nous défendre contre nos propres attaques[1]. » C'est que cet étranger, averti par la connaissance des langues et des littératures modernes, et jugeant par comparaison, s'était fait en ces matières une opinion moins superficielle et moins bornée. Selon lui, le vers français, sorti des mêmes origines que le vers italien et le vers espagnol, devait nécessairement obéir aux mêmes lois prosodiques. Publiant à Paris, en 1803, son *Traité de poésie italienne rapportée à la poésie française*, il posa ce principe que « dans les vers d'une langue quelconque il est impossible d'admettre aucune harmonie sans rythme, ni aucun rythme sans accent » ; puis il démontra que le vers français, comme les autres vers modernes, contient un nombre déterminé d'accents, dont les deux principaux sont placés à la césure et à la rime. Un second mémoire, sur *les Beautés poétiques de toutes les langues*, présenté par lui à l'Institut en 1815, renouvela et confirma cette démonstration. Scoppa s'étonnait d'être le premier à exprimer en France une vérité si évidente : « La postérité, dit-il, aura quelque peine à imaginer qu'il ait existé des savants français qui aient pu refuser aux vers de leur langue toute espèce de rythme et d'accent[2]. » Cette découverte mit quelque temps à se répandre et à s'accréditer. Elle avait trouvé, cependant, dès son apparition, un défenseur habile et convaincu : M. Mablin, à l'Ecole normale, en fit le sujet de son enseignement ; et ses leçons n'étaient pas de celles que les auditeurs oublient. Un tel maître eut un élève digne de lui, M. Quicherat, qui, trente ans après, fonda sur ce nouveau principe son *Traité de versification française*. Depuis la publication du livre

1. Page 515.
2. Quicherat, p. 516.

de Quicherat, la science philologique, en France et à l'étranger, a donné une sanction définitive à l'opinion de l'abbé Scoppa, en montrant quelle avait été la puissance de l'accent dans la formation de notre vocabulaire primitif et de nos plus anciens vers. L'histoire des origines de la langue et de la versification françaises est désormais établie sur une base de certitude.

§ IV

Conclusion. — L'avenir de la poésie française.

Nous touchons au terme de cet exposé, et nous ne pouvons mieux le conclure, ce nous semble, qu'en répondant à une objection qui s'élèvera, sans doute, dans l'esprit de quelques lecteurs. A quoi bon, penseront-ils, s'ingénier à découvrir par de patientes analyses les plus secrètes qualités du rythme et de l'harmonie dans le vers français, si la poésie elle-même est destinée à languir dorénavant et, peut-être, à s'éteindre, comme semblent le présager d'inquiétantes apparences? Nous aussi, avouons-le, nous sommes frappé de ces symptômes ; nous n'ignorons pas que la faveur publique semble s'éloigner de la poésie, et que la prose, plus en crédit que jamais, a successivement envahi presque tous les genres littéraires qui ont si longtemps formé le domaine incontesté de l'imagination poétique et de la haute inspiration. Est-ce là toutefois une raison suffisante pour désespérer de l'avenir? Ne renferme-t-il dans son impénétrable secret que des chances contraires? En sommes-nous réduits à croire que nous ne verrons plus reparaître l'énergie créatrice d'où sont sorties, tout récemment encore, tant d'œuvres imposantes, en possession de la gloire et sûres de la durée?

Remarquons, d'abord, que dans le développement historique de toutes les littératures, il se produit, à certains intervalles, des décadences partielles et passagères, qui ne sont, au fond, que de courtes haltes dans une longue carrière, des temps d'arrêt et de repos que le génie d'un peuple semble se ménager à soi-même. « Après le siècle de Louis XIV, a dit Voltaire, la nature

parut se reposer. » La poésie du moyen âge, originale sous une forme négligée, a subi sa décadence au quinzième siècle ; la puissante poésie classique elle-même s'est affaiblie à la fin du dix-huitième siècle et dans les vingt premières années du siècle suivant. Pouvait-on se douter, au temps de Delille et de son école, pendant cette morne période de platitude stérile, qu'un avenir immédiat allait apporter à la France les splendeurs et les richesses du renouvellement poétique le plus étonnant que l'histoire ait jamais constaté? On aurait quelque raison de se décourager et de craindre, si l'on apercevait dans la vitalité de l'esprit français des signes irrécusables de fatigue et d'épuisement. Mais ce que nous voyons aujourd'hui, n'est-ce pas plutôt l'excès que l'insuffisance de l'énergie nationale? La qualité caractéristique de notre tempérament moral n'est-elle pas encore une ardente exubérance ?

Théodore de Banville a résumé en quelques mots la question que nous examinons. « La poésie, dit-il, n'a gardé et n'a dû garder que les genres où elle est indispensable et où rien ne peut la remplacer [1]. » Les genres littéraires, qui constituent cette partie inaliénable du domaine poétique, que nulle force rivale ne peut usurper sans trahir aussitôt son infériorité, sont ceux où la pensée émue fait entrer dans l'âme du lecteur les mouvements secrets qui l'agitent et le tressaillement profond dont elle est elle-même saisie. C'est là que la langue poétique est la seule expression possible du sentiment intérieur, la seule qui soit assez vibrante, assez passionnée, pour donner aux grandes émotions toute leur éloquence. « L'un des caractères de la phrase poétique, dit aussi M. Guyau, c'est qu'elle est plus nerveuse que la phrase en prose ; les douze syllabes d'un vers donnent une idée de plénitude que douze syllabes du langage ordinaire ne sauraient donner. » Elles éveillent plus de pensées, elles suscitent plus d'impressions et d'images dans l'esprit. « Tandis que notre langue vulgaire n'est souvent qu'une traduction diffuse de l'émotion intérieure, le vers essaie de rendre celle-ci dans toute sa puissance et sa vie [2]. » Le vers français

1. Page 156.
2. Page 246.

aujourd'hui n'a rien perdu de sa vigueur incisive, ni de sa finesse nuancée, ni de sa beauté plastique; les talents distingués qui sont restés fidèles à sa fortune, et dont une juste célébrité a consacré les noms, lui conservent des qualités de force et d'éclat capables de soutenir les plus hautes destinées.

Qu'il s'élève donc et se forme un jour, sous des influences créées tôt ou tard par les variables événements de la vie d'un peuple, l'un de ces courants d'opinion qui apportent à l'âme de la nation les souffles généreux, les émotions fécondes, la semence des grandes pensées, et l'on verra reparaître le génie créateur, excité par ces nouvelles inspirations; on verra refleurir et redevenir fertiles les parties maintenant désertes du domaine poétique. Les savantes études que nous venons d'analyser pourront aussi avoir leur part de mérite dans cette renaissance, et la seconder. Elles auront appris aux générations nouvelles des raisons plus nombreuses et plus certaines d'admirer avec intelligence les œuvres supérieures; elles auront surtout donné aux jeunes talents, aux nobles vocations, qui ne manquent pas, une confiance plus assurée dans ce bel art de la versification, qui ne peut rien seul et par lui-même, qui n'a pas le secret des grands succès, qui n'est, en un mot, qu'un auxiliaire, mais qui, en revêtant de formes harmonieuses les conceptions du génie poétique, double leur puissance de séduction.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS. — Travaux récents sur la versification française... 5

PREMIÈRE PARTIE

Les origines.

CHAPITRE Ier. — Origines latines du vers français. — La poésie populaire chez les Romains, sous la république et au temps de l'empire. — Altération des formes métriques de la poésie savante. — Prédominance de l'accent tonique. — La poésie chrétienne liturgique. — La rime, la césure et le nombre fixe des syllabes dans la poésie latine du haut moyen âge, depuis le quatrième siècle jusqu'au dixième..... 10-27

CHAPITRE II. — Première apparition du vers français. — Epoque probable où l'on a commencé à composer des vers dans le roman des Gaules. — Les plus anciens monuments de notre poésie. — Comment et sur quels modèles se sont formés l'octosyllabe, le décasyllabe et l'alexandrin..... 27-38

DEUXIÈME PARTIE

La structure intérieure du vers français.

CHAPITRE Ier. — La rime. — Son importance et sa nécessité. — Les formes et les combinaisons diverses de la rime. — L'assonance. — Conditions d'une bonne rime. — De l'abus des rimes riches. — Les deux principales règles de la rime, où se résume tout le détail des préceptes et des interdictions. — Bizarreries et raffinements de la rime dans la versification du quinzième siècle..... 39-72

CHAPITRE II. — La césure, l'hémistiche, l'enjambement. — La doctrine classique et ses adversaires. — Examen critique de la loi du repos de l'hémistiche et de la césure fixe. — Différences essentielles entre la césure française et la césure antique. — L'enjambement aux principales époques de notre histoire littéraire..... 73-95

CHAPITRE III. — Changements introduits dans la structure intérieure du vers par la suppression de la césure fixe et par l'abus de l'enjambement. — L'évolution du vers français au dix-neuvième siècle. — Ses lointaines origines et ses vraies causes. — Vers de facture

romantique dans Racine. — Le vers romantique de Victor Hugo. — Phase nouvelle de l'évolution : le vers « décadent ». — Ce qui le distingue du vers romantique..... 95-119

CHAPITRE IV. — L'élision. — Exposé des règles classiques. — Les libertés du moyen âge. — Quel était l'effet du *t* étymologique sur l'élision de l'*e* muet final, dans nos plus anciens vers français? — L'emploi du *t* euphonique a-t-il été connu du moyen âge? 119-142

CHAPITRE V. — L'hiatus. — Par quelles raisons se justifie la règle qui l'interdit. — Comment cette règle s'est établie. — Singularités de l'usage ancien. — Objections contre la règle, dans nos temps modernes..... 142-159

CHAPITRE VI. — Licences poétiques. — Division adoptée dans les anciens traités : licences d'orthographe, licences de construction et de syntaxe, licences de grammaire. — Combien elle est défectueuse. — Division plus rationnelle : les *inversions*, les *ellipses*, les *archaïsmes*. — Simplification des prescriptions anciennes. 159-178

TROISIÈME PARTIE

Les formes diverses du vers français.

CHAPITRE Ier. — Vers où les syllabes sont en nombre pair. — Influence du nombre pair ou impair des syllabes sur le rythme du vers. — Supériorité de l'alexandrin. — En quoi il ressemble à l'hexamètre antique. — Le décasyllabe et ses différentes césures. — L'octosyllabe. Du rang qu'il tient dans l'histoire de notre poésie. — Vers de six, de quatre et de deux syllabes. Leurs conditions rythmiques..... 179-198

CHAPITRE II. — Vers où le nombre des syllabes est impair. — Difficulté de placer la césure dans les vers de onze et de neuf syllabes. — Vers de sept, de cinq et de trois syllabes : avantages de leur brièveté. — Le vers monosyllabique. — Formes exceptionnelles et vers démesurés : défauts inévitables qui les condamnent. 198-213

CHAPITRE III. — Combinaisons diverses des principales formes du vers français. — Définition des poèmes à mouvements variés. — Les vers libres. — Le distique, le tercet, la *terza rima*, le quatrain. — Les stances et les strophes. — Strophes à nombre pair, strophes à nombre impair. — Strophes de cinq, de sept et de neuf vers. — Combinaisons lyriques les plus usitées : strophes de six, de huit et de dix vers. — Combinaisons plus rares : strophes de onze, de douze, de treize et de quatorze vers, etc..... 213-239

CHAPITRE IV. — Du choix des vers de mesure différente dans la composition de la strophe. — De l'emploi des strophes de forme di-

verse dans la composition de l'ode. — Rapports qui existent entre la vitesse particulière à chaque sorte de vers et les mouvements intérieurs de la pensée. — Caractère musical de l'ode moderne. — L'ode isométrique. — L'ode à mouvements variés..... 239-250

CHAPITRE V. — Les poèmes à forme fixe et traditionnelle. — Pourquoi ils sont ainsi désignés. — Poèmes originaires du moyen âge : le rondel, le rondeau simple et le rondeau double, le triolet, le lai, le virelai, la ballade, le chant royal. — Règles qui en déterminent la forme et en fixent la composition. — Poèmes importés d'Italie en France au seizième siècle : le sonnet, la villanelle, la glose. — Curiosités poétiques et rythmiques inventées ou renouvelées au dix-neuvième siècle : la sextine, le pantoum malais et pantoum français..... 250-278

QUATRIÈME PARTIE

De l'harmonie du vers français. — Essais tentés pour en changer les lois et le caractère.

CHAPITRE Ier. — En quoi consistent les qualités mélodiques du vers français, et par quels effets elles se manifestent. — Par quels avantages particuliers notre versification compense certaines supériorités de la versification grecque et latine. — Moyens exceptionnels d'harmonie : l'assonance et l'allitération. — Exagérations des théories modernes sur ce sujet. — Que faut-il penser de l'harmonie imitative?..... 278-303

CHAPITRE II. — Les réformateurs du vers français. — Première époque : innovations du seizième siècle. — Les vers « mesurés ». — L'Académie de musique et de poésie fondée par Baïf. — Seconde époque : la *Prosodie* de l'abbé d'Olivet. Analyse de ce traité. — Le vers non rimé ou *vers blanc :* ses origines. — Pourquoi le principe fondamental de la versification française a-t-il été si tardivement reconnu et compris? — Par qui a-t-il été pour la première fois signalé? — Conclusion. — De l'avenir réservé à la poésie française..... 303-325

SAINT-CLOUD. — IMPRIMERIE BELIN FRÈRES.